

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TON PÈRE ET AUTRES DÉBRIS

SUIVI DE
ENTRETIEN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JACQUES GRENIER

JUIN 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait jamais été écrit sans la grande générosité de ma directrice Louise Dupré. Son regard à la fois exigeant et bienveillant m'a constamment amené à repousser mes remparts, à creuser plus en profondeur. Merci. Merci à mes fils Maurice et Joseph pour leur influence plus que déterminante sur mon écriture. Merci à leur mère, Marie-Annick Béliveau pour son amour et la musique de sa voix plus que magnifique. Enfin, soldat Lambert, tu comprendras ma concision. Merci Simon.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
TON PÈRE ET AUTRES DÉBRIS.....	1
ENTRETIEN.....	71
BIBLIOGRAPHIE.....	110

RÉSUMÉ

Ce mémoire en création littéraire est constitué de deux parties.

La première, *Ton père et autres débris*, est un récit composé de vingt-quatre tableaux divisés en fragments. On y suit le parcours de la pensée d'un narrateur, qui déambule dans les rues du quartier de son enfance pour retarder sa rencontre avec son père mourant. Ce récit se scinde entre deux narrations : celle d'un narrateur adulte - à la deuxième personne du singulier -, qui se rappelle certains événements de son enfance, et celle du même narrateur enfant - à la première personne -, collé à l'action, aux événements passés, à l'émotion qui s'en dégage. Par une utilisation de différentes tonalités dans l'énonciation, cette narration dédoublée questionne la dialectique de l'identité et de l'altérité : elle refuse ainsi de représenter le sujet comme unifié, souligne l'écartèlement du narrateur entre son passé et le présent. L'emploi prédominant de la deuxième personne du singulier montre la distanciation que prend le narrateur face à la douleur de l'enfance, tout en prenant le lecteur à témoin de la réflexion du narrateur.

La seconde partie, *Entretien*, est présentée sous la forme de l'entretien. S'inspirant d'une entrevue de Glenn Gould par lui-même, ce dialogue entre soi et soi aborde les enjeux à l'œuvre lorsque l'auteur privilégie le matériau autobiographique comme base d'un projet de création. Cette conversation sur l'acte d'écrire comme moyen de transmission d'une expérience met l'accent non seulement sur la subjectivité dans l'écriture, envisagée dans une perspective autant esthétique que générique, mais aussi sur le processus créateur. La réflexion de théoriciens et d'auteurs qui se sont penchés sur la théorie littéraire - plus particulièrement sur l'autobiographie -, ou sur la pratique de l'écriture est mise à profit dans cet exercice de dédoublement, dont le questionnement tourne autour des notions de vérité et de mensonge, d'intime et de personnel, de voilement et de dévoilement de l'expérience subjective.

Mots clés : Écriture, Autobiographie, Processus créateur, Subjectivité, Entretien.

TON PÈRE ET AUTRES DÉBRIS

Même adulte, on ne cesse pas d'être affamé d'amour paternel.

Paul Auster, *L'invention de la solitude*

Mais j'aime cette terre meurtrie
Car je n'en connais pas d'autre qu'elle

Ossip Mandelstam, *Poèmes*

1.

Tu attends. Sur ce banc, c'est ce que tu fais : attendre. Tout te dit pourtant de bouger. D'abord la chaleur, accablante, ensuite l'urgence de la mort imminente; cette mort qui enfin arrivera. Si tu ne bouges pas.

Tu ne souhaites pas bouger.

Malgré l'appel, par-dessus les plaintes, au-delà des remords, quelque chose t'en empêche. Probablement l'urgence. L'obligation d'être présent pour les derniers instants, la nécessité d'être enfin un bon enfant.

«Autant crever!», te dis-tu en t'essuyant le front.

Tu n'es plus un bon enfant, tu es maintenant un père. Toi aussi.

Tu souhaiterais pouvoir dire : «Qu'il crève!», comme avant. Revenir au temps d'avant. Être simplement là à attendre et à réclamer sa mort : lui, seul, dans sa souffrance.

Tu oses à peine murmurer ce vieux souhait auquel tu t'es si longtemps accroché. Jusqu'à ce que ton fils naisse. Jusqu'à ce que ton père réapparaisse.

Dans ta bouche, «Crève, vieux christ!» est maintenant une phrase morte.

*

Un message officiel sur ton répondeur. La voix désincarnée d'une réceptionniste : «Ici l'urgence de l'hôpital Notre-Dame. Votre père est ici. Il a demandé à vous voir.» Ce ne sont peut-être pas les mots exacts. Tu les as rapidement effacés.

Pourquoi toi? Pourquoi pas M., ta grande sœur? Celle que ton père présentait comme étant la plus vieille. Celle qui d'habitude s'occupe de lui.

Ce n'est pas toi qu'il désire voir. T'imaginer que ce serait toi t'est inconcevable. À moins qu'il ne soit pas en train de mourir. À moins que ce ne soit encore une de ses plaisanteries pour faire pitié.

Tu poses le vieil album photo sur le banc et allumes une cigarette. Il ne va pas mourir. Il n'est pas en train de mourir. En fait, il ne mourra jamais.

*

Tu avais pris l'autobus pour te rendre à l'hôpital. Au coin de Sherbrooke, en haut de la côte, tu n'es pas descendu. Quelque chose t'a tenu calé au fond de ton banc. Une chose t'a poussé à descendre plus bas, à l'arrêt final, à la station de métro. Tu n'avais pas eu le temps de souffler? Tu voulais respirer?

Tu ne sais pas.

Tu as alors décidé de remonter jusqu'à l'hôpital à pied, d'emprunter le chemin que tu avais si souvent parcouru, enfant.

Près d'une ruelle, tu t'es arrêté. C'était là. Là où tu avais le plus longtemps vécu. Tu es entré dans cette ruelle qui conduisait à la cour arrière de votre logement; cette cour, pleine de petites garnottes et de trous de bouette les jours de pluie.

La cour est maintenant en asphalte, tout comme la ruelle qui en permet l'accès. Une serre vitrée, éclatante de plantes vertes, a remplacé le hangar délabré où s'entassaient pêle-mêle les jouets désuets, les vêtements moisissés et les meubles décrépits près de la tank d'huile à chauffage.

*

Papa est en grève. J'ai toujours peur de le regarder quand il revient du hangar avec la grosse cruche pleine d'huile à chauffage pour la faire couler dans le petit trou en arrière de la fournaise allumée. Sa main qui shake, son pouce qui va glisser, pis le feu qui va pogner dans toute la maison. Mais là, j'ai pas peur. Il y va pus, ou bien moins souvent, ou juste quand on n'est pas là.

Le soir, on écoute la télé avec nos tuques et nos mitaines. La nuit, des fois Maman nous réveille et nous emmène dormir dans la cuisine sur des couvertes devant la porte ouverte du fourneau. Au matin, on mange des céréales soufflées dégueulasses pas de sucre, pas de goût. Au souper, on met plein de ketchup sur le pâté aux patates pilées. Pis les maudites salades de carottes râpées pour dîner. Une chance qu'à l'école ils nous donnent deux collations parce qu'ils savent. Maman dit que ça va durer juste un petit bout de temps. Papa dit rien, comme d'habitude, mais y me semble qu'il parle encore moins qu'avant.

*

Tu es rapidement reparti. Au coin de la rue, en ressortant de la ruelle, tu as vu un petit parc.

2.

Il n'y avait pas de parc ici. Tu hésites entre un comptoir alimentaire pour les pauvres - c'était l'expression de ta mère - et un pâté de maisons abandonnées, placardées. Une chose est certaine, il n'y avait pas ce petit endroit propre pavé de briques et cerné de gazon. Ça, tu le sais, car tu aurais joué là, au lieu de jouer dans la saleté de ta cour, où comme avant, dans la rue, au risque de revenir tout crotté à la maison. Mais c'était mieux d'être sale que de se faire frapper par un char.

*

On a un nouveau logement. C'est très grand, et sur deux étages. Les chambres et la toilette sont en haut, au troisième. Au deuxième, il y a le salon, la cuisine, la salle à dîner et la fournaise. On a déménagé parce que c'était rendu trop petit. Y fallait que ce soit plus grand pour faire de la place pour mon petit frère P. Comme Maman a dit que mon petit frère était un mauvais calcul, j'imagine que c'est la dernière fois qu'on va déménager.

Ce qui est le fun, c'est que quand on déménage, on va jamais ben loin. Deux ou trois rues. On reste toujours dans le boutte. Maman elle est ben dans le boutte. Elle connaît pas tellement le reste de la ville.

Une fois, on est allés au cinéma Berri et Maman s'est perdue. Y'a fallu qu'elle téléphone au cinéma pour savoir c'était où. Y mouillait.

*

Vous n'êtes pas toujours demeurés dans ce quartier. Il y a eu une escapade, toute petite, une année. Celle de ta maternelle. Un endroit presque à la campagne, sur la Rive-Sud, à Ville Laflèche. Une petite maison blanche avec une grande cour gazonnée à l'arrière. Ta brave mère grimpait sur un échafaudage en bois pour y étendre votre linge sur la corde. À côté des haies, tout près d'immenses araignées banane. Ta courageuse mère qui assassinait les mulots de la cave à coups de barre de fer.

Il y avait très peu de maisons aux alentours. De grands champs dans lesquels tu pouvais te promener.

Le souvenir que tu conserves de ton père est qu'il avait l'air heureux. Toi aussi d'ailleurs. Mais qui pourrait te l'affirmer? Qui pourrait te venir en aide et te le certifier?

*

Ton père te fait signe de le suivre dans la cour. Sous son bras gauche, avec sa main qui n'a comme doigt qu'un seul pouce, il tient un gros pot de jus Welch au raisin en vitre. Au fond du pot vide, tu vois une mince croûte de mauve séché.

Sur le ciment du patio, ton père dépose le pot. La chasse est ouverte.

Vous capturez une mouche, un ver de terre, une mante religieuse, une araignée minuscule, une grosse, un scarabée, une libellule, une demoiselle, un colimaçon, une fourmi rouge, une verte, une noire, un criquet, un taon, une abeille, une guêpe, un perce-oreille, un maringouin, un papillon, une chenille pas de poils, une avec des poils jaunes et bleus, et vous les mettez toutes dans le pot. Pour voir.

Le tapis de mauve séché devient visqueux.

Lorsqu'il ne se passe rien, ton père te regarde, puis il agite le pot et ça repart, ça redémarre, ça re-saigne et ça se re-bagarre, jusqu'à la mort totale de toutes les bibites.

*

Tu lui as offert un jour un cadre contenant un énorme papillon mauve et rouge. Il l'a regardé, a hoché la tête et l'a déposé à ses côtés. « Tu ne te souviens pas, Ville La flèche, la chasse, les bibittes. » Il a froncé les sourcils en te disant « Hein? », comme si tu parlais d'une autre planète; comme si tu avais rapporté cet insecte d'un autre monde.

*

Il y a ce champ plein de mauvaises herbes où je me promène. Des tas de sauterelles bondissent à chacun de mes pas. On dirait qu'elles m'accompagnent.

Je tombe par hasard sur un trésor. Une grosse canisse jaune où je peux mettre des cailloux, du sable, des bibittes. Je la prends, je l'observe. Mes doigts se collent tout autour. En dedans, c'est tout noir et quand je la repose, mes doigts aussi sont tout noirs. Une pâte épaisse est collée dessus. J'entends déjà maman raconter ça à papa. Je frotte mes doigts ensemble. Ça reste collé. Je frotte mes doigts dans le sable. Ça reste collé. Je frotte plus fort. Ça fait mal et ça reste collé. Il fait chaud. Je me mets à courir. J'avais pas d'affaire dans le champ, j'avais pas d'affaire dans le champ. Pourquoi j'ai été là? Pourquoi j'ai joué là ? Je vas salir mon beau chandail. Je cours. Pourquoi? Ostie pourquoi? Je fonce dans la maison en entrant par en arrière. Je kick le chien. Dans la toilette, j'enlève mon t-shirt. Si y'é taché je le jette. Je mets

mes doigts sous l'eau chaude du robinet et je frotte. La tache part pas. Je frotte encore. Ça va partir.

*

Loin de ses dix frères et sœurs, votre mère s'ennuyait. Vous êtes retournés au Centre-Sud. De toute façon, ton père devait repasser son permis de conduire. On voulait s'assurer qu'il était bien apte à conduire malgré sa main handicapée. C'était après l'Expo 67.

Il n'est jamais allé. De toute façon, en retournant dans le boutte, il n'avait plus besoin d'auto.

«J'ai déjà été en auto avec toi?» Tu n'as aucun souvenir d'être avec ton père, dans une auto, lui au volant.

«Ben oui, j'avais un camion.»

Tu aimerais bien t'en rappeler, comme lui semble si bien le faire. Partager avec lui cette toute petite lueur que tu as cru apercevoir un instant au fond de ses yeux. Mais peine perdue. Tu ne t'en souviens pas. Pas plus que tu ne te souviens pourquoi, un soir, peu avant de revenir dans le boutte, il a lancé Princesse la chienne dans la cave et lui a brisé une patte.

En ville, vous ne deviez plus en avoir besoin.

3.

Près du parc, une auto s'arrête et une femme en sort. Elle referme la portière d'un mouvement de la hanche. L'auto repart.

Lorsqu'elle te voit assis, la femme t'adresse un petit signe de la main et t'envoie un baiser. Puis elle remonte le derrière de sa jupe, replace un brin sa perruque et s'en va vers le nord.

Tu te dis : « Des putes qui faisaient le trottoir. On ne voyait pas ça. » Il y avait bien quelques femmes de mauvaise vie, disait-on, mais bon, elles devaient faire ça à la maison. Comme votre voisine, malgré ses quatre enfants.

*

« Quand elle va arriver, je vas la pogner par les cheveux, la monter jusqu'au troisième, pis la câlicer en bas par la vitre. Après, je vas redescendre, je vas la repogner par les cheveux, je vas la remonter en haut, pis je vas la recâlicer en bas. Trois, quatre fois. Votre mère. Votre câlce d'ostie de mère! »

Ce qu'il pouvait faire du bruit lorsque ta mère était absente. Le soir surtout. En criant, il arpentait la maison : « Maudit ostie de saint-christ de tabarnac de saint-ciboire de câlce de bâtard sale de sacrement de chienne. Chienne. Chienne-Chienne-Chienne! »

Bruit de fond, chanson d'accompagnement, comptine du soir, berceuse pour la mort.

Vous essayiez de lire, de jouer, de faire vos devoirs. Vous montiez le son de la TV.
Et c'était comme ça jusqu'à l'heure du coucher.

*

Lorsque vous vous rencontrez, toi, ton frère P., tes sœurs C. et M., vous parlez de ces moments maintenant lointains de la petite enfance en riant, sur un ton presque badin : «Ostie qu'il était pénible, le père, quand la mère était partie jouer au bowling!» Comme si ça n'avait été qu'un dur moment à passer, comme si ça n'avait été que des instants n'ayant fait qu'écorder vos oreilles. «Il se promenait en gueulant le bras levé dans les airs. » Ah oui! pas seulement vos oreilles, vos yeux aussi!

*

«T'es là?»

Au matin, te réveiller et regarder ta mère. La voir doucement te flatter les cheveux. Sa présence, là, près de toi, rassurante. Elle te sourit, un peu étonnée de ta question : «Ben oui, chus là!»

Tu comprends pas, Maman. Je veux dire : «Tu vis encore?»

*

Toute cette haine que tu as nourrie envers ta mère, gavé par les insultes de ton père. Sa colère te l'ordonnait : c'est elle la coupable. Lorsqu'elle est là, il est normal.

*

Qu'est-ce que tu attends, assis dans ce parc en face de cette ruelle?

L'envie te prend de sonner à la porte et de demander au locataire le droit d'entrer quelques instants, juste pour voir, vérifier. Vérifier quoi?

«Scram! Décâlce! »

Il t'attend.

4.

Tu te lèves pour partir. Tu oublies presque le vieil album photo sur le banc. Un album fleuri et laid que ta mère t'a remis un jour en te disant : «C'est pour ton père.» Tu n'avais pas compris pourquoi elle avait fait cela, mais comme ce jour-là elle vous remettait à tous des photos de votre enfance, tu n'y as pas porté attention. De toute façon, ton père, elle ne le voyait plus.

Elle t'a remis cet album il y a presque quatre ans. Tu ne l'as jamais ouvert. Tu as toujours oublié de le remettre à ton père.

Pourquoi aujourd'hui es-tu parti avec?

Tu reprends l'album. Un morceau de photo tombe par terre.

*

C'est une photo splendide, grande comme une feuille mobile. Une photo datant de 1940. Un garçon aux oreilles décollées sourit à la caméra en uniforme des cadets, un petit béret vissé de travers sur le côté droit de la tête. La photo est magnifique et de circonstance : 1940, en pleine guerre, ton père, six ans.

La photo est déchirée en six endroits. C'est ton petit frère qui, un bon matin, a fait cela. Pas parce qu'il jouait et que, par inadvertance, il aurait déchiré la photo comme le feraient tous les petits enfants. C'était voulu.

«Ton père a dû être fâché de voir sa photo dans cet état.» La seule photo de lui enfant. Sa seule preuve concrète. Ce n'est pas ce qui t'inquiète. Ce que tu te demandes, c'est ce que ton père a pu lui dire, à lui, ton frère, pour que ce matin-là, comme seule réponse, il ait fouillé dans la boîte cachée au fond de la garde-robe et décidé de détruire cette photo.

*

Tu te rappelles ces nombreux jours de l'an. Vous partiez ensemble le voir, toi, ton frère et tes deux sœurs dans son étroit logement de célibataire. Lui qui faisait tellement pitié depuis que votre mère l'avait laissé. Dix ans plus tôt? Cinq ans plus tôt? Quinze ans plus tôt? Peu importe. C'était toujours le même temps arrêté, la même rengaine, la même peine. La même corvée.

Vous anticipiez toujours le pire : comment allait-il être?

Il y avait ces deux mots qui vous faisaient tant plaisir à toi et à ton frère P. Ce voeu prononcé juste avant d'entrer chez lui. Vos regards complices qui répondent à la question d'occasion : «Qu'est-ce qu'on lui souhaite pour cette année?» L'évidence même: «De mourir!»

*

«T'as mis ton chandail rouge et blanc pour aller avec tes boutons? Tu manges comme un bébé. Attention tu vas toute renverser. J'te l'avais dis, câlîce. T'es le plus ostie de malhabile que la terre a jamais porté.»

Chaque fois que ton frère a l'air triste, tu entends ton père l'insulter. Chaque fois que ton frère s'enrage, gueule, ou pogne les nerfs, tu te demandes pourquoi, alors qu'il était encore si petit, tu l'as laissé se débrouiller avec lui.

5.

Tu parcoures les rues, tu ne reconnais rien. Presque toutes les maisons ont été rénovées. Toutes? Tu en vois une. Une sur laquelle tu pourrais lire quelques signes sous la vieille brique maintes fois repeinte. Si tu avais du courage, tu approcherais tes doigts et les poserais sur le mur. Pour t'arrêter, bien te souvenir, lire, ressentir. Mais tu as peur. Il peut surgir, à tout moment, en un bref instant. Et même si tu sais que c'est impossible, tu le redoutes.

Tu écoutes. Guetter le son, le souffle, le bruit du souffle qui pourrait te balayer le dos. Tu n'entends rien. Tu te donnes comme mandat d'y toucher, juste une fois. Juste une fois, sans avoir peur.

Il n'y a rien. Le mur est lisse. Que de la brique lisse et laide, que de la pierre dure.

Le monstre n'a pas laissé de traces ici.

*

La maîtresse a téléphoné à la maison. Elle voulait savoir pour un dessin que j'ai fait en classe. Y fallait que je dessine mon père et ce qu'il fait dans la vie. Papa m'a déjà dit qu'il travaillait dans le shipping. Comme je comprenais pas, il m'avait expliqué : «Je promène des boîtes.»

Alors je l'ai dessiné en train de porter une grosse boîte.

Mais c'est pas pour ça que la maîtresse a téléphoné. Elle voulait savoir pourquoi j'ai fait plein de marques sur le corps de papa : des plâtres en croix sur le front, sur la main, sur le genou de son pantalon déchiré, sur le coude. Des plâtres pis des grosses cicatrices.

Je sais pas. Au début, je l'ai juste dessiné de côté, en train de marcher, les bras droits, avec une boîte dans les mains. Pis après, j'ai ajouté les cicatrices, pour faire plus vrai.

*

Tu as longtemps fait le même cauchemar. Tu te réveillais, une vieille dame drapée de blanc valsait vers toi, un couteau à la main.

Elle était loin dans le corridor qui menait à ta chambre. Tu avais le temps de bien ouvrir les yeux et de te pincer la peau pour la faire disparaître. Elle continuait d'avancer.

Tu tentais de crier, mais aucun son ne sortait de ta bouche. Rien qu'un petit manque de souffle étouffé, inutile.

Lorsqu'elle arrivait dans l'encadrement de la porte de ta chambre, tu réussissais enfin à hurler.

Ta mère te donnait des bains à l'alcool pour te calmer. Te ramener à la réalité.

*

«Tu faisais des cauchemars quand j'étais enceinte de P. T'as arrêté quand il est né.»

Tu veux dire, Maman, que j'ai cessé d'avoir des cauchemars quand la couchette d'enfant vide qui était dans ma chambre s'est remplie? C'est ça que tu veux dire, Maman? C'est bien ça que tu dis?

*

«C'est lui. C'est lui, il nous aime pas», lui as-tu dit une nuit. Tu délirais dans ton bain d'alcool et pointait du doigt ton père debout dans le cadrage de porte de la salle de bains.

Il disait n'en avoir aimé qu'un seul. Ton frère M., son premier enfant, décédé deux ans avant ta naissance. Un accident de voiture. Il disait aussi que son décès était de sa faute : «Il ne l'avait pas assez aimé.»

Il n'en avait donc aimé qu'un seul, mais si mal qu'il en était mort. Mais vous, vous avez survécu. Si son manque d'amour pouvait causer la mort, pourquoi aviez-vous survécu? Par votre survie, quel crime aviez-vous commis? Vous voir grandir l'a-t-il confiné à sa place de nul? D'inutile? Vous voir vous épanouir l'a-t-il confronté, chaque jour, à sa propre insignifiance?

6.

Tout a changé. Tu ne reconnais rien. Les rues ont maintenant des arbres. Les fonds de cour sont grillagés, inaccessibles. Les ruelles sont dépouillées de leurs débris. Même les trottoirs sont déserts. C'est peut-être ce qui te semble le plus étrange. Ce silence en plein mois d'août sur ces trottoirs désertés. Plus que la différence dans les maisons, plus que la beauté propre, les couleurs ou les arbres : le silence. Ce silence qui te dit qu'il y a un manque. Qui signale l'absence de l'enfance, ces nombreux enfants qui jouaient partout dans les rues, les escaliers, les ruelles, les poubelles.

*

Tu croyais en avoir fini avec ton père. Oui, c'était bien ton passé, mais il ne t'appartenait plus. Tu avais même jeté toutes tes photos de famille que t'avait remises ta mère, comme si c'étaient des cartes postales d'un inconnu. Tu répondais aux autres «Oui, je suis né là» et «Non, ça ne paraît pas». Tu t'étais réincarné. C'est ce que tu croyais.

Et ton fils est né.

Et ton père est revenu.

Tu craignais qu'il ne soit distant, déplaisant, méchant, malhonnête, colérique. Il s'est révélé différent. Un être autre, pire que celui que tu avais imaginé. De le voir jouer

avec ton fils t'a troublé. De le voir lui montrer sa main handicapée t'a coupé le souffle. Ton fils qui se penche de côté pour chercher les doigts manquants, ton père amusé. Ensuite l'horreur, ce pouce atrophié qui lui caresse la tête blonde. Ton fils qui cherche à mettre l'incompréhensible main dans sa bouche. Tout cela accompagné d'un rire. Pas celui de ton enfant, pas le tien, mais celui de ton père. Pas un rire forcé pour te mettre à l'aise, mais un rire sincère et timide.

Comment te sens-tu lorsque, de connivence avec ton père, ton fils rend ta propre histoire insignifiante?

*

«Votre père s'occupait beaucoup de vous autres lorsque vous étiez bébés. Il m'aidait beaucoup. Il changeait vos couches, sans avoir honte. Malgré sa main.»

Ta mère te raconte cela avec des yeux tendres, pour s'assurer que tu distingues bien le vrai du faux.

Mais, bon Dieu, qu'est-ce qui cloche dans cette histoire?

7.

Il y avait ce petit zoo minuscule où tu allais avec ton père. Au parc Lafontaine, non loin des mares aux canards. Et cette immense bouche de baleine dans laquelle tu entraais pour voir au fond des petits poissons colorés nager derrière une vitre. Tu pouvais rester là de longs moments, à l'abri dans cette bouche. Tu souhaitais qu'il pleuve à verse afin que ton père vienne avec toi s'abriter.

*

J'aime les paons, ces gros oiseaux sur pattes qui volent pas. Ils te regardent «comme s'ils se câlissaient de toé», dit Papa. Quand y'en a un qui nous regarde trop longtemps, Papa lui crie coco-couak, et toutes sortes de sons aigus. Si j'étais pas à côté de lui, je pense ben que je croirais pas que c'est mon père qui les fait. Mais c'est lui. Et alors ça se produit : le miracle. À chaque fois. Chaque fois le paon ouvre sa grande queue et nous montre ses plumes pleines de couleurs. On dirait des ronds de peinture comme sur les chevaux des Indiens dans les films de cow-boys. C'est beau. Papa parle avec les oiseaux.

Quand je vas au Jardin des Merveilles avec Maman, c'est pas pareil. Maman parle pas aux oiseaux. Elle, elle me regarde attendre en face de l'oiseau qui se câlisse de moé. Mais y se passe rien.

*

Pourquoi remonterais-tu jusque-là? Le zoo, tu le sais, est maintenant un parc pour enfants. Cela non plus n'existe plus. Comme si tout était irréel, tout avait été englouti, avalé.

*

Tu modèles des animaux dans de la plasticine. Les yeux de ton fils débordent d'admiration lorsqu'il prend les potame, an-ourou, ion, eval, anda que tu lui tends. Tu lui proposes d'essayer. Il n'ose même pas. C'est toi l'artisan, c'est toi le créateur, c'est toi Dieu. Lui, il se contente de nommer.

Tu te demandes quand ce regard amoureux se couvrira de honte.

8.

Un quêtueux te demande une cigarette. Tu lui en tends une. Il te dit « Thanks man ». C'était ta dernière. Tu en rachèteras. Tu sais où d'ailleurs. À la tabagie P&R qui est au même endroit. Tu le sais, tu y étais allé, en sortant de l'échographie, t'acheter une boîte de cigares. Des cigares bon marché, utiles surtout pour faire de la boucane de satisfaction après avoir lu l'inscription sur le papier plastique transparent : «It's a boy!» Tu étais si content d'avoir un garçon. Tu avais même bravé l'idée d'y rencontrer ton père. Lui qui achetait là son tabac depuis tant d'années.

*

Tu ne peux imaginer ton père en petit garçon. Riant pour rien, chantant des chansons, jouant dans la cour, s'inventant des histoires, des dialogues, s'amusant.

Les rares fois où il a daigné te parler de son enfance, ce ne fut qu'en quelques mots: «J'ai commencé à fumer à huit ans.» Plus tard, il a ajouté tout bonnement : «Dans ce temps-là, on avait le droit.»

Et voilà: jeune, il fumait.

Tu le vois dans la rue, les autres enfants jouent et lui, il est adossé à un poteau, la cigarette au bec. Ton père le dur, ton père, huit ans, déjà un jeune homme, là, en train de se brûler les doigts.

*

Tu aimes fumer. En tenant le bout filtre entre le pouce et l'index. La chaleur de la cigarette te réchauffe l'intérieur de la paume. Ça jaunit tes doigts, mais c'est pratique de fumer le poing fermé. Ça protège la cigarette des intempéries. Du vent, de la pluie.

Tu fumes, exactement comme lui.

*

Hier, Papa a laissé la porte de la toilette ouverte. Je l'ai su parce que le bruit de l'eau était plus fort que d'habitude. J'ai couru vite. Y m'a repoussé avant que j'aie pu voir: «Qu'est-ce que tu fais là?», qu'y m'a dit pendant que je tombais par en arrière et me cognais la tête sur la porte. «Rien», que j'ai répondu. Et c'est vrai, j'ai rien vu.

Mais là je vais voir. Je sais qu'y en a un, tout comme moi. C'est Maman qui me l'a dit. Faut juste que j'arrive à soulever en silence cette grosse couverture.

*

Il fait chaud. Tu n'es plus capable de dormir. Tu passes devant la chambre de ton père qui dort habillé d'un simple drap. Ça bouge. Ça se soulève et ça pousse comme si ça voulait sortir. Comme si ça faisait des exercices. Comme si ça se préparait à faire un spectacle et que ça pratiquait des «ta-dam» d'entrée en scène. C'est comme un petit fantôme sous un immense drap blanc. Un bébé fantôme perdu dans un corps trop grand. Ton père t'entend rire. La tête de côté, il ouvre son gros œil semblable à celui d'une baleine.

*

Tu prends un bain avec ton fils. Il montre ton pénis et dit papa. Tu lui montres le sien et prononce son nom. Il sourit.

Te remémorer des instants et ne pas comprendre. Ne pas non plus te souvenir de la suite. Agir avec ton fils d'une manière contraire aux restes de souvenirs que tu as conservés. Comme si tu allais traduire en langage sensé un manuel d'instructions écrit à l'envers, ou un guide de ce qu'il ne faut pas faire. Comme si ça pouvait être un gage de réussite. En t'accrochant à l'idée vague et incertaine qu'ainsi tu lui fournirais un talisman contre le malheur.

9.

Tu marches. Tu t'éloignes de ta destination. Il y d'autres endroits qui t'attirent, qui t'appellent. Qui cherchent à te parler.

Tu arrives à la rue Ontario. Il y a plusieurs passants. Tu crains de le voir surgir à tout instant. Même si tu sais que c'est impossible. Il est là-bas, à l'hôpital, bien aligné entre les rails de la mort. Et pourtant, pourtant, tu le vois. Dans le geste d'untel, dans la chemise d'un autre, dans la façon de marcher de celui-ci, dans le ton brusque d'une parole dite par celui-là. Il s'est incarné dans la peau de tous ces gens. Dans ceux qui restent à tout le moins, ces rescapés que tu rencontres au hasard du regard. C'est le père de tous ces gens, de tous ces gestes. Ils sont tous ses enfants. Des bâtards.

Mais toi seul es le légataire légitime de sa couronne. Le prince au sang pur. L'enfant de chienne.

*

«Tu viens d'où?» Tu ne l'avais pas vu arriver. Il t'avait accosté en te poussant l'épaule. Il surgissait souvent ainsi, de nulle part, après plusieurs mois d'absence, si tu avais le malheur d'avoir eu à faire une course dans le Centre-Sud.

Il s'est mis à rire lorsque, en lui montrant tes livres, tu lui as rétorqué que tu sortais de la bibliothèque. Lui, il sortait de l'Hippo-Club des Atriums. À la Place Dupuis. Moins loin qu'à Blue Bonnet. Moins loin pour sa vieille carcasse.

Il riait encore lorsqu'il t'a dit : «Tu vas encore là.»

*

Blue Bonnet. Il y a plein de monde, mais la plupart sont vieux. Y'a pas vraiment d'autres enfants. Ils ont presque tous un programme à la main, un cahier bleu pâle avec des feuilles minces, pis des noms de chevaux bizarres et un tas de chiffres écrits en dessous. Papa regarde ça avec attention. J'étire mon cou pour comprendre. Je suis calé en mathématiques, mais là je comprends rien. Ça ressemble à des statistiques de baseball : on voit le temps du cheval au quart de mille, au demi, au mille, en final, et sa position à ses passages; comme si un joueur de baseball était chronométré quand il contourne le premier but, le deuxième, le troisième et le marbre. Me semble que c'est un peu niaisieux, mais Papa a l'air de tout comprendre. C'est impressionnant!

Moi j'aime mieux les noms des chevaux. La plupart sont en anglais : Poor Little Princess, Girlfriend, Does She Talk, Divine Intervention. D'autres portent des noms de femmes. Ça doit être des juments? Winona, Evangeline, Mathilda. Et il y a aussi la famille des Hanover, Preston Hanover, Sly Hanover, Jim Hanover. De temps en temps, il y a un cheval français : Marche Rapide. C'est drôle. C'est drôle, mais pas aussi intéressant que les chiffres sur le long tableau indicateur au centre de la piste de course. Des chiffres qui te disent combien tu vas faire d'argent si ton cheval gagne.

Papa me donne deux piastres pour gager sur le cheval que je veux. J'attends le bon moment, la bonne course, le bon cheval : celui qui me rapportera gros, celui dont la cote sera à quatre-vingt-dix-neuf pour un. Je vas pouvoir acheter plein de choses. Plein de cadeaux pour Maman pis de la bouffe. Je vas devenir riche. Et Papa sera fier de moi.

Mon cheval finit franc dernier. Papa m'explique que ça marche pas de même. Qu'il faut miser sur les favoris du genre cinq pour deux, ou trois contre un : «Les chevaux qui peuvent te rapporter gros sont des pas bons.» À quoi ça sert d'être icitte d'abord si on fera pas d'argent?

*

Une bonne heure de transport, autobus et métro. À l'autre bout du monde en ce temps-là. Loin de tout, loin de nous. Il aimait tant aller à Blue Bonnet.

«Quand j'étais jeune, je m'assoiais dans les paniers des livreurs de pain. À la fin de leurs chiffres, ils me donnaient des *rides*.»

Outre le fait de fumer, c'est le seul autre plaisir que tu sais sur son enfance. Il t'avait dit cela, une fois, à la hâte, avec un rire nerveux, entre deux bouchées de hot-dog. C'est une image qui te convient mieux que celle de fumer. Tu ne peux pas l'imaginer assis, sérieux, tenter de contenir sa joie, essayer d'être un dur, masquer la perte de contrôle. Tu le vois souriant et volubile, les yeux ronds, émerveillé tandis que le chariot à pain prend de la vitesse au rythme des pas des chevaux qui le traînent.

Blue Bonnet n'était peut-être pas seulement une façon de tenter d'échapper à son destin de père de famille obligé, condamné. Peut-être que là-bas, il ne recherchait pas le mirage de la fortune, mais une image de son enfance.

*

Court-on sans cesse après ce qui nous fuit? Est-ce qu'on erre toujours au même endroit pour le trouver?

10.

Chez toi, jeune, il y avait peu de livres. Un vieux dictionnaire d'avant la mort de Kennedy – donc d'avant ta naissance - , une vieille Bible, immense, dorée, colossale, magnifique. Pleine d'images. Il ne fallait pas lire longtemps la Bible. Pas plus de cinq minutes, sinon, ça rendait fou!

C'est ton père qui t'en avait averti.

*

À l'école aujourd'hui, on a fait une sortie merveilleuse. On est allés à la bibliothèque municipale. Wow! Y'a plein de paquets de livres. Y'en a avec seulement des images, d'autres avec des images pis du texte, pis d'autres avec juste du texte. C'est à rendre fou! Même qu'on peut en emprunter. Trois. Ça veut dire qu'on choisit des livres, ensuite on va voir la vieille madame au comptoir, pis avec une carte, on a le droit de les ramener à la maison. Pour trois semaines! Dé-bi-le! Mais je pense que ce que j'aime le mieux, c'est être ici, dans la bibliothèque. À cause de la consigne écrite en gros sur un écriteau : SILENCE.

*

Te demander si la vieille dame au comptoir est la même que jadis. Te demander si elle te reconnaît. Impossible voyons, elle était déjà vieille.

Lui dire que tu attends ton fils et ensuite t'asseoir dans un coin sur une toute petite chaise en bois. Poser devant toi l'album photo.

«Menteur, c'est ton père qui t'attend!»

*

Le soleil t'éblouit quelques instants. Tu n'as fait qu'entrer dans la bibliothèque. Tu ne t'es même pas assis. Tu es demeuré là, dans l'entrée, entre deux portes, dans la pénombre, et tu es ressorti. Pourquoi? Tu ne sais pas. Peureux! Tu en avais le droit, non? Tant qu'à passer devant, tandis qu'elle existe encore. *Chicken!*

Un châssis de cave brisé attire ton attention.

11.

Au souper. Qu'est-ce qui se passe? Ta mère est tombée dans la porte de la shed. Son coude a brisé une des fenêtres.

Qu'est-ce qui se passe? Un plat en vitre éclate sur la tête de ton père. Le gros plat lourd en porcelaine bleu pâle.

En silence, votre mère vous met vos manteaux, vos tuques et vos mitaines. Et vous partez.

Chez sa mère à lui. Mémère.

Tu n'as rien entendu de la discussion entre ta mère et ta grand-mère. Tu ne te souviens pas de ce que Mémère a ensuite dit au téléphone.

Au retour, tout était rangé, tout était propre. Comme si rien ne s'était passé.

*

C'est une très très vieille photo. Presque en brun délavé et jaune. Sur un banc, trois femmes. Deux tiennent un enfant. À leurs pieds, cinq autres enfants évachés dans le gazon, dont deux qui se cachent les yeux du soleil. Une photo de famille à la campagne? Non, les buissons derrière et le petit chemin en garnotte t'indiquent un

autre lieu : le parc Sohmer peut-être? Une photo de trois sœurs et de leurs enfants dans un parc.

C'est la femme de gauche qui t'intéresse. Elle tient bien en place, sur ses jambes, un bébé presque chauve à la cuisse maigre. Le petit pleure d'être ainsi maintenu. La mère force un sourire, l'air de dire «Enwèye, prends-là, ta christie de photo». Tu t'aperçois alors qu'aucune des dix personnes sur la photo ne sourit.

En approchant la photo, tu constates que la femme de droite, malgré son jeune âge, est beaucoup plus âgée que les deux autres. En fait, il est probable qu'elle soit la mère de toutes les personnes présentes sur la photo, y compris des deux jeunes femmes. Ce ne sont donc pas ses sœurs qui sont près d'elle, mais ses filles. Les plus vieilles.

Un seul enfant, tu en es certain, n'est pas le sien, même si au début tu ne voulais pas y croire. Le tout petit, celui qui pleure sur les cuisses de sa mère. La femme de gauche. Cette jeune mère. Ta grand-mère. Mémère jeune. Ton père.

*

Ah non! on va chez Mémère. J'aime pas ça aller là. Et même Papa aime pas ça! Ça paraît. Dans sa face, dans sa manière de se tenir debout trop droit, la tête un peu reculée par en arrière, comme s'il avait peur de recevoir une taloche. Tout le temps peur de recevoir une taloche. Y'a pas d'jouets, et les seuls christies de bonbons qu'y a à manger c'é des poissons rouges et blancs figés soudés ensemble au fond d'un bol en vitre. Pis quand t'arrives à en décoller un, sont pas mangeables. Les rouges sont meilleurs que les blancs mais y reste presque tout le temps juste des blancs. Y fait noir aussi. Les stores sont presque toujours baissés, ça fait que même si y fait clair dehors, y fait brun en dedans. Pis y fait chaud. Pis ça sent le désinfectant. Pis on y va toujours ben trop longtemps. Fait qu'un moment donné, pour passer le temps, je joue

avec des affaires avec de la neige dedans. Je les vire à l'envers, les vire à l'endroit, à l'envers, à l'endroit, vers-droit, vite-vite-vite, shaké, jusqu'à ce que Maman me dise de faire attention pour pas les briser. Alors j'attends de souper en me promenant dans la maison. Je regarde les crucifix, les cadres de Marie et de Joseph, pis celui de Jésus avec son gros cœur entouré de barbelés.

*

«Glauque» est le premier mot qui te vient à l'esprit lorsque tu penses à chez Mémère. Un vieux logement tapissé de brun et décoré d'images pieuses. Une vieille femme laide qui cuisinait cigarette au bec. «Du jambon, ta grand-mère faisait toujours du jambon parce que t'aimais ça, qu'elle disait.» Même ses rares sourires n'arrivaient pas à enrayer sa laideur ridée.

Pas de musique, pas de bonheur, une absence criante de liberté.

Tu te demandes comment ton père a pu être un enfant là-dedans.

12.

Tu arrives devant la cour d'école de tes années de primaire. Aucun enfant n'y joue. Comme c'est l'été, l'accès en est cadenassé. Cela t'étonne. Combien de parties de baseball as-tu regardé jouer dans cette cour les mains appuyées sur le grillage? Par des enfants, des adolescents, des adultes, qui parfois fracassaient une fenêtre à la suite d'un élan à deux mains tout-puissant.

*

Papa m'a montré un jeu! Papa m'a montré un jeu! C'est facile, facile! J'ai juste besoin du journal, d'un crayon et d'un jeu de cartes. Je prends les alignements des matchs de baseball de la veille et ensuite je brasse les cartes. Les as sont des simples, les deux des doubles, les trois des triples, les quatre des circuits, les valets des buts sur balle et toutes les autres cartes des retraits. C'est TRÈS le fun. Mais au bout d'un temps, ça donne des résultats qui ont pas vraiment de bon sens : trop de triples, trop de doubles, trop de circuits frappés par des gars qui d'habitude frappent pas de circuits.

J'améliore le jeu. Je change des cartes, j'introduis de nouveaux règlements, je choisis des équipes, je construis une schedule et je compile des statistiques. C'est ça qui est le fun dans le baseball : les statistiques. Je montre tout ça à Papa. Il va être impressionné. Il ne dit rien. Il EST impressionné.

Je joue presque tout le temps, dès que j'ai du temps libre. Tout seul. Je crie « Troisième prise » quand je sors une dame pour faire gagner les Expos.

Papa aimerait mieux que je joue dehors, je pense. Il a dit « Christ de fou! » en passant à côté de moi sans me regarder.

*

Ta mère a sorti d'un vieux cartable la page centrale du *Journal de Montréal* : « Quand t'as joué au baseball, je l'ai encore », a-t-elle dit en sautillant.

20 août 1973, des images de Toto Gingras à la fête des loisirs du Centre-Sud. Dans le coin à gauche, toi en petit complet de velours côtelé parmi ton équipe qui avait gagné le championnat. Ta mère s'en souvient, elle avait assisté à la fête. Elle avait assisté à presque tous les matchs d'ailleurs, traînant avec elle la poussette et ton frère P., qui est aussi sur la photo. Il était en quelque sorte la mascotte de l'équipe.

C'est ton père qui avait eu l'idée de t'inscrire. Mais il n'est jamais allé te voir jouer. Sauf une fois. Mais tu ne l'as pas vu. Tu l'as entendu. Lors d'une conversation avec ta mère : « Ben oui, chu allé. Je m'étais caché derrière un arbre. Y'é pourri! »

Tu n'avais presque pas joué de cet été-là. Tu passais ton temps sur le banc ou à glisser dans le sable pour faire rire ton frère de deux ans. Dès les premiers jours, tu l'avais su. T'étais pas bon. La balle te pinçait horriblement la paume lorsqu'elle heurtait ton gant en plastique. Puis tu avais eu un deuxième gant. Vous aviez, toi et ton père, fait tremper le gant dans l'eau du bain afin qu'il puisse s'ajuster à ta main. Un achat de ton père, un gant d'un gars de la shop. Le gant du fils d'un gars de la shop qui était mort. Il n'avait jamais joué avec.

Encore la mort pour te permettre d'avoir une vie.

*

Tu lui as écrit une fois.

Tu revenais de l'école. Ta mère pleurait. Elle t'a montré une lettre, une lettre de ton père. Tu ne te rappelles plus trop des mots, sauf de quelques-uns : «si ça change pas» et « je vais partir».

Tu as longtemps pleuré couché sur le lit de tes parents en regardant la photo de leur mariage. Ta mère, un brin grassette, souriante, malgré ses dents pourrites, au bras de ton père, tout maigre du cou dans son col de chemise trop grand, sur le pavé mouillé de l'église Sacré-Cœur. Un mariage un jour de pluie. Les intestins allaient te sécher dans le corps tellement tu pleurais. Il fallait faire quelque chose.

Tu as confectionné une carte sur laquelle tu as inscrit en rouge : À UN PÈRE QUE NOUS AIMONS TOUS. Dedans? Tu ne sais plus ce que tu as écrit dedans.

*

Il n'est pas parti. Il n'est jamais parti.

Beaucoup plus tard, tu avais quitté la maison, ta mère t'a annoncé qu'elle n'en pouvait plus. «Écris-lui», a été ta seule réponse. Ça marcherait. Tu le savais, ou du moins, ça avait déjà marché une fois. «C'est déjà fait. Depuis un mois déjà. Pas un mot. Rien. On se parle plus.»

Ta mère a dû le mettre à la porte. À l'aide d'une lettre d'avocat. En plein hiver, à la date limite, tu es allé l'aider à transporter ses quelques sacs de vidange. Tu l'as installé dans une chambre que tu avais dénichée dans un sous-sol. C'était pas grand, c'était «en attendant».

Il ne disait rien.

Quelques mois après, une connaissance de Blue Bonnet le relogait dans un de ses appartements. «C'est pas mal mieux que l'ostie de taudis dans lequel tu m'avais placé. »

*

Tu t'en veux de lui avoir écrit cette carte à dix ans. Cette fois-là, encore, tu lui avais été nuisible.

13.

Tu arrives devant l'église Sacré-Cœur. Tu te demandes si c'est toujours le même curé de paroisse. Celui qui donnait des cours de Bible à ta mère. Celui qui t'accueillait dans le confessionnal en te disant « Salut J. »

*

Tous les dimanches on va à messe. Pas tout nous autres parce que Papa y vient pas. Juste les quatre enfants pis Maman. C'est long la messe. Très long. Mais y'a un boutte le fun, quand c'est la communion, juste après le terriblement long sermon du curé. On kick sur le petit pouf en avant, on sait pus comment se placer, Maman arrête pas de nous checker, mais manger l'ostie après, c'est comme une récompense. C'est bon, une ostie. Pis on sait que la messe est bientôt finie.

J'ai dit que Papa vient jamais à la messe, mais j'ai menti. Des fois y vient. Pas souvent, mais des fois. Dans des occasions spéciales, comme la fois où sa mère est morte. Mais y va jamais communier.

Depuis trois mois, je pratique presque tous les jours avec la chorale après l'école. Je connais les paroles de toutes les chansons par cœur. J'aime surtout la chanson en latin Adeste fideles. J'ai hâte de chanter à la messe de minuit devant ma famille. Papa a même dit qu'il viendrait.

*

Il faisait tempête de neige ce soir-là. Ta mère était seule avec vous et ton frère nouveau-né qui tapait le cent quatre degrés de fièvre.

Ton père est arrivé tard. Tard et saoul. Trop saoul pour s'occuper de ton frère. Trop *paqueté* pour vous emmener à l'église. Comme il n'arrêtait pas de gueuler, ta mère lui a dit d'aller se coucher.

Tu n'es pas allé à la messe de minuit. Cette idée fofolle aussi que tu avais eu de vouloir chanter dans une chorale.

Au retour à l'école, tu as dis que tu étais malade. Toi qui étais déjà le moins bon des chanteurs. Tu as eu l'air de celui qui a eu peur.

*

Ta conjointe est chanteuse. Les dimanches, elle chante des cantiques, des hymnes, des chants grégoriens. Dans une langue qu'on ne comprend même pas, au jubé d'une toute petite église anglicane.

Ton fils M. est anglican. Pour la beauté des chansons. Et de la musique.

14.

Une forte odeur te prend le nez. Une odeur typique de ta famille. Celle du goudron. Le père et le frère de ton père, le père et les cinq frères de ta mère : tous des couvreurs. Toi-même, pendant six semaines, tu as rapporté chez toi cette puanteur. Tu montais sur le toit et tu passais tes journées à tirer du vide des rouleaux de papier et des chaudières de gravier. Toi qui as le vertige.

Ton père t'avait dit avec dépit : «T'aurais faite plus d'argent là que j'en ai faite dans toute dans ma vie.»

*

Debout, entre deux autres ouvriers, un homme appuyé sur une moppe. Dans la hiérarchie des couvreurs, on trouve, mis à part les sous-fifres, celui qui charrie le gravier, celui qui pose le papier, et celui qui étend le goudron avec la moppe. Le chef. Cheveux blancs, yeux pâles, plus petit que les deux autres, un paquet de cigarettes pointant hors de la poche de sa chemise à manches courtes : ton grand-père, le chef, Pépère G. Le mythique Pépère G.

*

Papa est tombé! Papa s'est fait mal! Papa SAIGNE! MA-MAN! MA-MAN! Elle me dit de téléphoner à mon grand-père. Je signale. Y répond. J'y explique. «C'est J.,

Papa s'est coupé dans le front, ça arrête pas de saigner. Faites quelque chose! » «Ça fait longtemps que j'ai pas faite ça...» Comment ça que ça fait longtemps que vous avez pas faite ça? C'est quoi cette ostie de réponse-là? Vous enlevez les verrues. Vous vous passez des aiguilles au travers des joues pis y'a pas de sang. Vous êtes supposé d'arrêter le sang. Un don, ça se perd pas! Mon père y'a la face pleine de sang. Ton fils, ostie de vieil ivrogne! Je raccroche. Je retourne en courant voir Maman qui enlève le linge à vaisselle de la face de Papa. «Je pense que c'est fini. Ça saigne pus!»

*

«Tu te souviens de Pépère?!» Ce n'était pas seulement une question que te demandait ton père, c'était aussi un ordre, une obligation. Te souvenir de cet être magnifique et magnifié. Septième garçon d'une famille de sept enfants. Capable d'arrêter le sang. Chevelure entièrement blanche à vingt-sept ans. «C'est à lui que tu ressembles, plus qu'à ton père.» On t'affirmait cela dans ta jeunesse.

Tu te rappelles la première fois où tu as pris ton fils entre tes mains. Minuscule, les yeux collés, la peau toute plissée, son petit crâne tout allongé. Tu étais ébloui par sa beauté laide. Tu avais reconnu quelqu'un. Toi? Bien sûr, toi, un peu. Mais qui d'autre? Tu t'étais souvenu d'une émission de Tarzan où il y avait une tribu de Noirs qui, comme terrible coutume, rapetissait les têtes des morts. «C'est mon père en plus vieux et en plus petit», t'étais-tu dit.

*

Vient-il un temps où la rancune n'est plus nécessaire? Où le laid doit laisser la place au beau? Comment ton père a-t-il pu oublier ces soirées où, sous l'ordre de sa mère, il

avait comme mission de ramener son père de la taverne avant qu'il boive l'argent de la famille? Et ces coups qu'alors il recevait? Et ces autres coups qu'au retour, seul, il recevait de sa mère? Coucher dehors. Fumer sous les étoiles et attendre le matin. Grandir, vieillir et attendre. Être assez vieux pour travailler. Donner ses paies à sa mère. Attendre encore. Se marier. Donner ses paies à sa femme... Comment a-t-il pu oublier?

*

Assis sur les marches de l'église, tu ressens à nouveau ce petit malaise qui t'incommoder depuis quelques jours. Des hémorroïdes. Rien de grave, bien sûr, et pourtant, t'introduire le petit applicateur dans l'anus te fait mal. Lorsque tu remarques au hasard quelque chose ayant l'apparence d'un applicateur - la queue dressée d'un chien, le bout d'une baguette de billard, un crayon - le trou du cul t'élance et tu te rappelles le désagrément hémorroïdal. Mais tu sais que, dans quelques jours, cela aura passé. La queue du chien redeviendra une queue de chien, la queue de billard servira à nouveau à enfoncer des boules dans les trous, le crayon à écrire.

Tu penses à la main de ton père. À ses doigts manquants, broyés, écrasés, aplatis par un rouleau à pâte à biscuits pesant une tonne. «La machine à faire des Feuilles d'érable», qu'un jour il t'a dit. Au début, la médecine avait tenté de lui sauver l'index. La gangrène s'était mise dedans, on avait ensuite tranché jusqu'au pouce.

Pendant combien de temps a-t-il ressenti à nouveau cette douleur lorsqu'il voyait les roues d'une auto tourner, un mégot écrasé sous un pied, sa mère faire des tartes et des tourtières?

Combien de temps ça lui a pris pour oublier son fils mort, dans une auto, décapité?

15.

Tu croises une fille qu'il te semble connaître. Mais d'où? Tu cherches. Tu songes un instant à regarder dans l'album photo, bien que ce soit improbable. Puis tu souris. Oui, ce visage aurait pu s'y trouver si ta sœur et non ta mère l'avait confectionné. Ta grande sœur M., qui avait cette curieuse manie d'intégrer parmi des photos de vous des images d'artistes qu'elle découpait dans des revues.

« Une bien étrange manie », te répètes-tu.

*

Ton père n'avait pas pu se contenir. Il fallait qu'il le dise à cette actrice rencontrée dans le métro. Trop belle, la fille. La réalité l'avait frappé : elle n'est pas juste belle à la télé. Il fallait qu'il te le raconte, à toi, ce qu'il lui avait dit. Devant ce spectacle si réel, si pleinement plein de beauté, il s'était senti obligé de lui parler, comme il se sentait obligé de te dire ce qu'il lui avait dit : «Fille, t'es réellement belle.»

Ton père s'est toujours vanté d'être un homme au franc parler.

Tu repenses à toutes ces fois où il regardait tes sœurs droit dans les yeux, en leur disant : «T'es laide comme ta mère. Grosse comme ta mère. Stupide comme ta mère.»

*

Cinq ans avant la naissance de ton fils. À la salle de réanimation, ton père t'avait dit en t'apercevant: «J'ai soif!» Il n'avait pas le droit de boire. Il sortait tout juste de la table d'opération. Tu as pris un mouchoir que tu as humecté d'eau. Tu l'as posé sur ses lèvres, son front et tout autour de son visage. Il n'a rien dit. Tu as continué. Dans le silence.

C'était la première fois que tu touchais ton père d'une façon tendre. Tu as continué : «Il va bientôt mourir.»

Il allait bientôt mourir. Il n'est pas mort. Le cancer n'est jamais réapparu.

Tu avais rencontré ta sœur M. quelques jours après sa sortie de l'hôpital. Mal à l'aise, avec un petit rire nerveux qui faisait tressauter son œil croche, elle t'avait d'abord prévenu : «Tu sais, Papa est comme son père, il aime pas ça se faire toucher les cheveux.» Puis elle t'avait répété les mots de ton père : tu lui avais fait peur en humectant son visage d'eau.

Il avait peur que tu sois viré fif.

*

Ton père va mourir avant que ton fils ait deux ans. Et toi tu perds ton temps à errer dans cet ostie de quartier de merde devenu un ostie de quartier de fifs.

16.

Sur une chaise berçante en métal, une vieille dame aux jambes maigres, en pantoufles et bas de laine. Est-ce une robe fatiguée qu'elle porte? Peut-être une jaquette, ou encore un peignoir usé? Une chose est certaine, elle sourit. Un grand sourire. Sans doute.

Assis sur elle, un petit garçon en t-shirt ligné qui se taponne les mains. Lui aussi sourit, gaiement, même avec les yeux : grands, ouverts. Pas de doute, ces deux visages ne sourient pas pour la caméra. Ils rayonnent parce qu'ils sont heureux.

Ces visages contrastent avec les autres objets sur la photo : un vieux poêle, une table de cuisine érodée, une poubelle rouillée, une tête de cheval en plâtre sur le mur, un calendrier religieux, du prélat à plancher craquelé. En arrière-plan, deux pièces dans la pénombre. La noirceur opaque de l'une te laisse croire que ce doit être la chambre à coucher. Le divan en vinyle, coincé dans le cadrage de porte pour la maintenir ouverte, te suggère que l'autre est probablement le salon. Bien sûr que c'est le salon.

Mémère, heureuse, et ton frère M., vivant.

*

Ton anniversaire. Tu parles au téléphone avec ta mère. En septembre, elle est toujours triste, surtout le dix, anniversaire du décès de ton frère. Quarante ans déjà.

Plus tard elle te rappelle. C'est quarante-deux ans qu'elle voulait dire. C'est toi qui en septembre as eu quarante ans.

*

C'est le quarantième anniversaire de Papa. Maman a organisé une fête, un « surprise » avec plein de monde. Chu tout énervé d'attendre, en haut des marches. Je veux être le premier à voir son visage quand il va rentrer. «Chhhhhhut! Il arrive.» Attention, à Go on ouvre la porte: «BON-NE FÊTE!» Il a la bouche qui shake, les yeux rouges. Il recule et il passe proche de tomber par en arrière, pis de débouler en bas du deuxième. Une chance que son frère R. l'a retenu. Son frère qui l'avait amené ailleurs en finissant de travailler pour qu'on puisse préparer la fête et laisser le temps au monde d'arriver. Papa s'est ressaisi et il entre dans la maison. Il baragouine quelque chose. J'ai pas entendu. Je donne des coups de coude pour me rapprocher et l'entendre. Il gueule. Yé complètement saoul.

On rit, on joue, on tourne, on danse, on rit. Papa est assis sur une chaise, dans un coin : il bave.

*

Était-ce ce soir-là ou un autre? Tu n'en est plus sûr. La musique était forte. Ton père t'as ordonné quelque chose en pointant du doigt quelque part. Tu n'as rien compris. Il t'a montré quelque chose impatientement comme le ferait un petit enfant qui ne maîtrise pas le langage. Tu n'as pas compris. Il t'a empoigné par la nuque et t'a pointé du pouce la penderie. «Qu'est-ce qu'il veut dans la penderie?» Tu ne savais pas mais tu y es allé. D'une poussée dans le dos, il t'a fait passer au travers de la porte.

Tu es ressorti abîmé, écorché, en tenant un soulier de ta mère dans ta main. Tu le lui as tendu. Il a regardé ton petit air imbécile en riant. Tu as brandi le soulier tel un marteau. Quelqu'un est descendu des toilettes et a entraîné ton père à sa suite.

Tu n'as jamais su ce qu'il voulait dans cette penderie.

*

Ton fils est né. Peu de temps après, c'était ton anniversaire. Quarante ans. Sur le répondeur, une voix d'outre-tombe, tremblante et maladroite :

«J. C'est ton père. Bonne fête.»

Combien de temps as-tu conservé ce message? Une semaine? Deux? Chaque fois que tu avais de nouveaux messages, la voix électronique du répondeur te rappelait qu'il y en avait un d'archivé. Tu l'écoutais. Tu le réécoutais. Sans trop savoir ce que tu cherchais à y découvrir, à y déceler.

Au bout de combien de temps ta copine t'a-t-elle demandé si vous deviez conserver le message? Tout bonnement, de sa voix désintéressée, comme si c'était la seule chose raisonnable à faire. L'évidence même. Tu l'as effacé.

17.

Adossé à une voiture, cet homme-là a tout de l'homme fier : pantalon noir sans pli, chemise blanche impeccable, les cheveux séparés sur le côté, le menton relevé, le bras droit plié à quarante-cinq degrés, la main appuyée sur le ceinturon de son pantalon, les yeux qui bravent le soleil qui devrait pourtant l'éblouir. Oui, cet homme a de l'allure. Un homme fier et élancé, tout comme la voiture sur laquelle il s'appuie, une Cadillac Eldorado 1958 noire à ailes relevées à l'arrière. Un char de Batman.

La photo serait parfaite si ce n'était de cette main difforme, appuyée sans complexe sur le toit de la voiture.

Rien ne serait étrange si ce n'est que cet homme, somme toute heureux et satisfait, est ton père.

*

Tu regardes la photo de ton père. Tu te dis que cet homme-là, tu ne l'as jamais connu; que si cet homme-là avait un jour existé, tu ne peux plus maintenant lui parler.

18.

Ton frère M. est décédé dans un accident de voiture le 10 septembre 1961. C'est une vérité vérifiable, écrite dans votre Bible, de la main de ta mère, sous la rubrique «Décès», dans le chapitre complémentaire «La Vie de Notre Famille» qui vient juste après celui intitulé «Apocalypse».

*

«Je n'ai pas pu pleurer à la mort de ton frère. Fallait que je supporte ton père, incapable de se tenir debout.»

Même après quarante ans, ta mère en veut à ton père. Ces paroles encore répétées aujourd'hui portent tout le poids de la rancœur et du chagrin. Comme si elle avait fixé sa colère en un endroit, un lieu, un temps : le salon mortuaire, devant la petite tombe bon marché, ton père qui pleure et qui hurle. Elle ne peut pas en vouloir à Dieu. Dieu, elle s'en chargera à sa mort. Elle lui demandera des comptes en haut, comme elle le dit si bien, les larmes aux yeux.

Ici-bas, ce fut l'affaire de ton père, et de son incapacité à être un homme, encore une fois.

*

Puis Abraham, étendant la main, prit le couteau pour immoler son fils. Alors l'ange de Yahweh l'appela des cieux lui disant : Abraham, Abraham. Celui-ci répondit : Me voici. Ne porte pas la main, dit-il, sur l'enfant et ne lui fait aucun mal; car maintenant je sais que tu crains Dieu et que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique.

Genèse, 22 : 10-12

C'est vrai que ça peut rendre fou, la Bible. Mais je fais pas par exprès. Je veux juste voir les images, mais des fois, en dessous, y'a du texte. Comme en dessous de ce dessin où un homme avec des yeux fous essaie de tuer un petit garçon avec un couteau. Mais un ange arrive juste avant pour l'en empêcher. J'ai pas pu m'empêcher de lire. Ensuite je me suis mis à me poser des drôles de questions. Et si c'était arrivé à Papa? Qu'est-ce qu'y aurait fait? Non mais c'est vrai, Papa aurait peut-être pas entendu l'ange qui l'appelle. Y'a des problèmes d'ouïe. C'est vrai, même si y veut pas, y'é comique. Des fois on lui parle et il répond n'importe quoi. «As-tu gagné aux courses hier?» «Ben non, je l'ai pas trouvé.» On rit. Mais en cachette, faut pas que ça paraisse trop. Maman dit qu'il a besoin d'un appareil. Mais lui y dit qu'il est déjà assez handicapé de même.

*

Lorsque tu parles à ton père, tu te dois de gueuler. D'aussi loin que tu te rappelles, ça a toujours été ainsi. Si tu lui parles sur un ton doux, il te regarde avec un air d'animal menacé. Il ne comprend rien. Tu dois alors hausser le ton, prononcer des paroles brusques, sèches, hachées, comme si tu martelais chacune des syllabes.

Alors il comprend.

Et maintenant? Maintenant si tu lui hurles qu'il devrait monter le son de son appareil, il te répond que ça lui donne mal à la tête.

19.

Tu marches et tu constates que tout a changé : deux écoles sont des CLSC, le poste de pompiers est devenu un centre d'entraide à la jeunesse, le quadrilatère qu'occupait cette grande épicerie que ta mère nommait la Salaison Montréal est maintenant une station-service, la caisse populaire vend des sous-marins. Même ton père a dû déménager. Pas très loin, mais tout de même un peu.

*

Tu étais allé le voir seul avec ton fils à son appartement : un trois et demi d'une impeccable propreté. Ton fils avait peur de lui : «étape normale dans son développement, avoir peur des étrangers», que tu lui as répondu non sans un peu de gêne, comme si ça pouvait l'aider à comprendre.

Au bout d'un moment, M. s'est risqué à explorer les pièces, les choses. Puis un bruit, tonitruant, une explosion d'alerte, une cacophonie de fin du monde, énorme. M. en reste figé, les yeux en panique, il te cherche du regard. Tu accours, et il se met à hurler. C'est la radio du système de son, le son dans le tapis. Tu regardes ton père qui te dit quelque chose que tu n'entends pas, mais tu comprends qu'il ne sait pas quoi faire. Tu cherches le volume, M. hurle, tu ne le trouves pas, M. hurle toujours en s'agrippant à toi. Tu trouves le bouton *power*, et tu l'éteins. M. hurle encore en grimpant sur toi. À travers les hurlements de ton fils, tu parviens enfin à entendre les explications de ton père : «J'ai jamais su comment ça marche.»

C'était cela ton père : rencontrer quelqu'un qui lui propose quelque chose, un bon deal, l'acheter, le faire installer par un autre – probablement son frère tout aussi nul que lui mais capable de ploguer des fils - et ne jamais s'en servir, ne jamais savoir comment s'en servir. Un objet inutile qui deviendra une décoration sans valeur, sans couleur, transparente. Comme ce cadre qui décore sa salle de bains, ou ces bibelots en porcelaine sur une étagère du salon. Des choses données, reçues, achetées et ensuite oubliées puisque sans signification.

Avant de partir, tu as fait de nouveau pleurer ton fils. Un bref instant, juste le temps de baisser le volume à son minimum.

*

Tu as dans ta main une montre. Sa montre, bien qu'il ne l'ait jamais portée. Une montre en or avec à l'endos, gravés, son nom, celui de la seule compagnie pour laquelle il a travaillé, et une date. Cette montre ne fonctionne plus, comme si elle était morte de ne jamais avoir été remontée, au fond d'un tiroir, oubliée parmi les bas.

M.G.
1948-1975
David et Frères

Tu voulais seulement la regarder. Il te l'a offerte : «Je mets pas ça. Je l'ai jamais mis.»

Tu as voulu lui montrer que tu étais impressionné. Tu lui as dit qu'il avait commencé à travailler là quelques années après la guerre. Il n'a rien dit. Et rien encore.

Tu t'es alors rabattu vers ce qu'il connaît, lui demandant l'année où la compagnie a fermé. «1985».

C'est tout ce que tu as pu en tirer.

20.

C'était au baptême de ton fils. Tu étais passé près de ton beau-père qui t'avait interpellé. Tu partais le lendemain pour Paris. Ton beau-père médecin qui a fait le tour du monde et vécu une année à Paris te demande de lui rapporter une réplique miniature de la grande tour en fer dont il ne se souvient plus du nom. Il rit. Il blague. Eiffel bien sûr.

F L, comme l'écrirait ton père.

*

Hernie testiculaire due à un coup de pied dans les gosses de son vieil ivrogne de père à six ans, double fracture du crâne d'avoir été frappé par un truck à huit ans, amputation de quatre doigts à la main gauche à la suite d'un accident de travail à quatorze ans, décès de son premier-né, un garçon de vingt-quatre mois, dans un accident de voiture à vingt-sept ans. Ces accidents dans la vie de ton père : des incidents du quartier où tu es né.

Tu écoutes ton beau-père raconter son enfance chez son père agronome. Au prix de bien des sacrifices, il a réussi à lui payer des études en médecine. Tu cherches du regard ton père qui se tient là, derrière, la main gauche camouflée au fond de sa poche, avec son sourire niais, à faire semblant. Car c'est toujours ce qu'il fait, non? Semblant de ne pas être là, semblant de ne pas entendre, semblant de ne pas être

affecté par la présence de quelqu'un qu'il considère meilleur que lui. Tu cherches ton père afin qu'il ne se fâche pas. Qu'il ne cherche pas ensuite à te câliner en bas du deuxième étage.

Tu cherches à lui dire : «Non, papa, ne me frappe pas!»

Tu tentes de lui dire : «Je suis bien assez capable tout seul.»

*

«Ton nom de famille est B., ton nom de famille est D., L., R.» Combien de fois ton père t'a-t-il regardé en changeant ton nom de famille chaque fois que tu démontrais de l'affection envers quelqu'un d'autre que lui?

*

Ton frère se prénomme P., ta petite sœur C., toi J. Ton frère mort s'appelait M., de même que ta grande sœur, ton père et ta mère. Tout était décidé d'avance : ton prénom allait débiter par M., et celui de ton autre sœur aussi. Ainsi de suite, tous des M. Mais ton frère est mort. Ton père en a alors décidé autrement : «Ça porte malheur.»

Ta copine se prénomme M. Ton fils aussi.

Qu'est-ce que tu as décidé de lui prouver?

21.

Ton fils n'a pas encore deux ans. «Tout se joue avant six ans», selon le dicton de psycho-pop. Mais qu'est-ce qui se joue à deux ans? La vie, la survie? M. est là, près de toi, te colle et te dit Pa-pa. Un pa-pa interrogatif. Tu lui demandes : «Quoi?» Il te donne un bisou et, en s'adossant à toi pour continuer d'écouter la télé, murmure Pa-pa.

Que ferais-tu si tu perdais à jamais ces mots prononcés par lui? Tu ferais d'autres enfants, bien sûr, comme ta mère t'a déjà conseillé: «Vaut mieux en faire plusieurs, comme ça, si tu en perds un...» Mais est-ce plus grave de perdre le deuxième ou le troisième que le premier? Le premier perdu, les autres voix ne sont plus alors que des échos. Sans cesse tu entendrais, dans la voix des autres, le Pa-pa d'origine. Sans cesse ces voix te ramèneraient à ta douleur.

*

En noir et blanc. Tout blond, tu es face à un petit gâteau orné de trois bougies, entouré des membres de ta famille. La première photo de ton enfance. Trois ans. Tes frères et sœurs ont des photos d'eux bien avant, plus jeunes. Même ton frère mort a plusieurs photos de tout-naissant à deux ans. Toi, ça commence à trois. Comme si tu avais pris le relais de l'autre. Qu'avant, tu étais l'autre, tu étais lui, et qu'à trois ans, tu t'étais enfin démarqué. Comme si tu étais enfin né.

Sur la photo, tu as l'air d'être le seul à le savoir.

*

Tu évites un homme qui marche en lisant son journal. Tu penses à ces drames qui en font parfois la page couverture. Ces tout petits enfants morts, oubliés, négligés, par accident, faute de mieux, faute de preuves.

Il y a deux de ces drames dont tu connais un peu l'histoire. Une tante, un cousin, une chute en bas du berceau, une noyade au fond d'un bain.

Et il y a ceux que tu ignores. Ceux de tes ancêtres. Ces gens qui portent le même nom que toi.

Tu te demandes jusqu'où remonte la source.

Combien de fois, en regardant ton fils dormir, t'es-tu demandé si la source était tarie?

*

Tu l'as attrapé juste à temps. La petite clôture avait basculé vers l'arrière, ton fils s'y était appuyé, elle n'était pas barrée.

Tu avais négligé la veille de mettre le verrou.

Tu l'as attrapé juste à temps. Un adon, une chance, un hasard. Tu passais par là juste à ce moment, à l'instant où l'accordéon de bois s'étirait dans le vide, au dessus des vingt marches de chêne dur, et entraînait le corps de ton fils avec lui.

Tu l'as attrapé juste à temps. Il a crié et ensuite pleuré. Tu lui as fait mal. Tu lui as presque disloqué l'épaule.

Qu'aurait fait son petit corps de six mois en déboulant les marches? Son cou frêle? Sa grosse tête? Son dos maigre?

Après, tu as ressenti un soulagement étrange, coupable. Pourquoi étais-tu arrivé à temps? Sa mort ne t'aurait-elle pas permis enfin de vivre? D'être enfin l'égal de ton père, et d'être mieux que lui? Sa mort comme possibilité de prouver à ton père qu'on peut survivre au décès de son fils?

*

Ton père va mourir avant que ton fils n'ait deux ans. Comme s'ils étaient, tous deux, engagés dans une course contre la mort.

22.

Sur la rue Amherst, tu passes devant un musée. Celui qu'on a nommé l'«Écomusée du fier monde », l'ancien bain Généreux où tu allais te baigner et te faire piquer tes choses dans ton casier. Tu y es allé un jour, après une visite de ton père. Tu étais revenu avec plein de chiffres que tu avais écrits sur le tableau dans ton bureau :

1963 : Radio-Canada : 678 logements démolis

1963 : Dupuis & Frères : 150 logements

1964 : TVA, Canal 10 : 100 logements

1972 : UQAM : 100 logements

1974 : Week end rouge : 185 logements brûlés

Tu t'assoyais devant ton tableau et tu les regardais en tentant d'y déchiffrer une solution. Une réponse à l'énigme qu'est ton père. Un genre de cabale pour illettrés.

«Qu'est-ce que c'est?», t'avait demandé ta copine. «Des chiffres, rien que des chiffres», lui as-tu répondu en les effaçant.

*

Tu souhaitais aller au cimetière te recueillir devant la tombe de ton frère : y faire une prière, y lire un message, y déposer une pierre.

«Tu peux pas, t'a dit ta mère, elle n'est plus là. Fallait payer». Depuis combien de temps elle n'existe plus? Elle ne sait pas.

Fallait payer.

C'était un voisin, habile de ses mains, qui avait gossé une petite croix en bois.

«Vous aviez des assurances pour M?» «Oui, on a reçu sept cents piastres. Et les funérailles en ont coûté six cents.»

*

C'était à la station Montparnasse. Tu allais au cimetière. Tu sortais du wagon de métro. Tu cherchais où aller. Tu as reçu cette poussée brusque dans ton dos. Un homme pressé s'enfuyait, armé d'un parapluie.

Tu ne sais pas ce qui t'as pris. Tu t'es mis à le suivre. Sur le grand tapis de fer, tu traquais le derrière de sa tête qui s'enfuyait. Ton pas était rapide. À la gare, tu allais le rattraper. Il est entré dans les W.-C. Tu as attendu. Quelques instants, puis tu es entré. Quelle chance, il n'y avait personne, sauf une porte fermée.

Tu allais enfin pouvoir te venger. Dans ce pays lointain : ni vu, ni connu. Tu n'avais qu'à défoncer la porte et cogner, cogner, cogner, puis disparaître.

Tu n'as rien fait.

Sous la pluie, près d'une tombe anonyme, tu as ramassé un caillou.

*

Il y a de ces choses qui ne parleront jamais à personne d'autre qu'à toi. Des choses intransmissibles. Muettes parce que trop intimes. Secrètes. Qui vont mourir en même temps que toi.

23.

L'angélus du soir sonne au loin. Déjà? « Pas tout de suite », te dis-tu. Tu traverses la rue Sherbrooke. Tu te diriges vers l'étang sinueux. Dans une des courbes, il y a un banc. Tu ne sais pas pourquoi, mais ce banc a toujours attiré ton regard. Comme s'il s'était passé là un événement. Mais quoi au juste. Tu ne sais pas.

Le banc est libre. Ton pas s'accélère.

*

Une photo rectangulaire au rebord dentelé. Des gerbes de fleurs entourent un tout petit visage coiffé d'une casquette de marin. Le regard de l'enfant est porté vers la gauche, au loin. Ce visage est entouré d'un nuage de brume. À l'endos, les paroles d'usage :

À la douce mémoire de M.G.

fils de M.G. et M.L.

décédé le 10 septembre 1961

*

Combien de gens étaient allés voir ton frère M. au salon mortuaire? Des tas. Des personnes que ta mère ne connaissait même pas. Pour elle, c'est facile à expliquer. Ton frère parlait à tout le monde. Et très bien d'ailleurs. D'ailleurs, ton frère chantait

aussi très bien. Et en anglais à part de ça. Ta mère qui, de toute sa vie, n'a jamais parlé un traître mot d'anglais.

*

Le soir du 10 septembre 1961, P., la sœur de ta mère, la petite pas fine, celle qui n'était pas très très futée, fêtait ses fiançailles. De retour à la maison familiale, elle s'est aperçue qu'elle avait oublié son bouquet de fleurs à la salle de réception. Elle y est retournée, avec son fiancé qui conduisait et ton frère M., assis sur ses genoux. Lors de l'impact, ton frère a eu la tête tranchée.

Cette histoire, ni ton père ni ta mère ne te l'ont racontée. Tu la tiens d'une sœur de ta mère, Tante H., qui vous l'a racontée autour d'un feu de camp, comme on chuchote une histoire pour faire peur aux enfants.

*

Un père rattrape son fils juste à temps, juste avant que celui-ci ne tombe dans l'étang. Tu souris. Tu souris car peut-être tu comprends. Tu comprends que sur ce banc de parc, il ne s'est jamais rien passé. Il fait partie de tes souvenirs simplement parce qu'il lui manque quelque chose, justement parce qu'il ne s'y est jamais rien passé. Il lui manque toi et ton père. Ton père qui t'explique l'ordre inversé des choses : qu'un fils, dans le cours normal d'une vie, devrait enterrer son père et non l'inverse.

24.

À chacun de tes pas l'hôpital grandit. Tes pensées s'affolent. Tu le sais, tu n'y peux rien. Tes doigts serrent une photo que tu as sorti de l'album. Tu avances quand même.

*

Une photo rectangulaire en noir et blanc. Toi, entre ta grande sœur M. et ta petite sœur C. C. a un an environ, un petit coq sur la tête maintient sa chevelure foncée. Elle ne sourit pas. Joufflue, elle a l'air d'un boxeur. M., cinq ans, est toute souriante dans sa robe de dentelle. Petite coupe balai et oreilles décollées. Coquette. Toi aussi tu souris dans ton chandail de matelot avec tes cheveux séparés sur le côté.

Tu regardes attentivement. Tu cherches. Tu as trois ans. Il n'y a rien. C'est sans équivoque. Près d'elles, tu sembles à l'abri.

*

La peur qui habite ta petite sœur C., elle l'a depuis toujours. Jamais elle n'a voulu se faire prendre par ton père, jamais sa main crochue n'a pu la consoler. La plus tough des deux filles. Bien sûr, elle pleurerait lorsqu'il criait. Elle avait beau être tough, mais à deux ans, haute comme trois pommes, tu ne fais pas le poids, même contre un handicapé.

C'est dans le corps de ta mère que pour la première fois elle avait tremblé. Un tout petit pépin culbuté par le tumulte de l'eau du ventre, presque noyé par la charge de survie d'un corps qui combat contre un monstre. Une peur d'avant de naître. Une terreur d'avant les mots. Par chance, la masse qui l'enveloppait, la protégeait, était pourvue de langage : «la mère, Ta mère.»

Ta mère t'a raconté. Elle était enceinte de C. Ton père était saoul. Il disait qu'il ne voulait plus d'enfant, en arpentant la maison, un marteau à la main. Ta mère avait dû le griffer au visage pour le ramener à la raison. Toi, tu avais un an.

«Toi, tu dormais.»

Bien sûr, maman.

*

Un jour, ta grande sœur M. s'était mise à pleurer. Sur ton épaule, elle t'a dit qu'elle savait depuis toujours. Elle savait que, depuis la mort de M., elle vivait sur du temps emprunté, qu'elle avait volé le temps, la vie qui aurait dû appartenir à l'autre. Et c'est toujours ce qui revenait la hanter : «J'aurais dû mourir, c'est moi qui aurais dû mourir!» Cette peur est résignée : «J'étais toujours malade.»

Lorsque ton père lui gueulait après, elle se mettait à pleurer. Mais pas seulement parce qu'elle avait peur. Pour lui dire : «Pardonne-moi d'être vivante.» Mais ses pleurs n'ont jamais servi à rien. Ton père avait enfermé, enterré, scellé son amour.

*

Ton autre frère aussi. Le plus jeune, celui qui n'est pas sur la photo. Celui qui était une erreur, qui n'était pas prévu, venu au monde huit ans après vous tous. Ton père n'en a jamais voulu. D'une autre manière cette fois, d'une façon plus insidieuse, en insinuant que celui-là, celui à venir, n'était pas de lui.

Ta mère a songé à se faire avorter. Elle s'était même renseignée.

Mais elle a changé d'idée. La religion? Le péché? La certitude que cet enfant-là était de lui. La preuve à mettre sur la table : la ressemblance. C'est ce que tout le monde a dit à sa naissance : «Il ressemble à son père.»

*

Et toi?

Sur cette soirée, tu ne possèdes rien. Que quelques vagues réminiscences qui surgissent par bribes, un souffle froid, puis plus rien. Quelques images, quelques objets : une table, une pénombre, des cris, des yeux brun sombre, un marteau tenu dans tes petites mains.

Une phrase dite. Oui, une phrase. Un ordre qui s'adressait à toi : «Va porter ça, le fou!»

Tu te demandes comment a pu se sentir ce petit garçon qui demandait à son père de le tuer, de les tuer tous, en lui tendant un marteau. Qu'est-ce qu'il se disait?

Qu'est-ce qu'il Lui disait?

«Ta gueule! Agis! Tiens parole. Va plus loin que la parole, cher papa. Tue-nous!»

Et puis la honte, cette honte que depuis ce temps tu portes d'avoir tué ton père, toi, en le confrontant à son incapacité.

*

Rappelle-toi, tes sœurs te l'ont raconté : ton père disait qu'il allait vous tuer avec un marteau. Tu es allé chercher le marteau, tu le lui as tendu, il t'a dit d'aller le remettre à sa place. Il n'y a rien d'autre à ajouter.

Rien, sauf peut-être une question. Une question qui t'inquiète:

Serait-il possible que la pire chose que t'ait transmise ton père soit cette mémoire? Cette mémoire déficiente qui ne retiendrait entre ses mailles que le charbon de la vie, et qui laisserait filer toute la poussière d'or. Tel un tamis inutile.

24.

Plus que quelques pas à franchir. Près des portes, un homme vomit dans une poubelle. Comme s'il attendait que son malaise passe avant d'aller se faire soigner.

Devant l'entrée, tu regardes une dernière fois l'album photo. Tu vas maintenant le lui remettre. Cet album est pour lui. C'est pour ça que tu l'as apporté. Tu n'en as plus besoin. Il n'y a plus rien à y trouver.

Que retiendras-tu de cette journée? Lorsque tes fils grandiront, de quoi auras-tu sans cesse peur? Ce jour-là, où toi aussi tu seras seul, à quoi penseras-tu? Quelle aide réclamera-tu?

Par derrière, on te bouscule. Une vieille dame en chaise roulante, poussée par son fils empressé de la conduire à l'intérieur. L'homme t'a dit des mots en espagnol. Sûrement des insultes.

Les portes automatiques sont là, ouvertes devant toi. Il ne te reste plus qu'à entrer.

Il est grand temps, pour toi et ton père, de vous reposer.

ENTRETIEN

Si tu le veux bien, débutons par la question du choix de l'entretien. Pourquoi avoir choisi cette forme pour ton dossier d'accompagnement?

L'idée m'est venue à la suite d'une lecture. Celle d'un texte intitulé «Glenn Gould interviewe Glenn Gould au sujet de Glenn Gould» (1983, p. 28-46). Tout au début de l'entretien qu'il s'accorde, Gould répond qu'il n'y a aucun sujet à ne pas aborder «sauf la musique, bien entendu» (p. 29). J'ai souri, puis cette réponse, en apparence farfelue, s'est mise à trouver sens. Pourquoi n'aborderais-je pas ce dossier de la même façon? Un entretien de moi-même, par moi-même, sur l'autobiographie sans restriction, « sauf parler de moi-même, bien entendu ». Lorsqu'un écrivain est appelé à se questionner sur sa propre écriture, c'est la forme de l'entretien qu'il adopte. À la maîtrise, nous sommes appelés à définir notre posture face à l'écriture, et pour la définir, il faut bien s'interroger, se répondre, enfin bref, dialoguer avec soi-même.

Mais pourquoi refuserais-tu de parler de toi-même? Choisir le genre autobiographique et ensuite refuser de parler de soi, n'est-ce pas contradictoire, voire paradoxal?

Si je souhaite éviter quelque chose, ce n'est pas tant parler du texte que j'ai écrit que de l'aborder sous un angle trop *technique* ou encore trop *personnel*. *Technique* dans le sens où je porterais *a posteriori* un regard savant sur mon texte (sans tenir compte de tout ce qui de la vie a pu advenir durant sa rédaction), sorte d'autocritique ou encore d'autoanalyse où j'essaierais d'expliquer le «comment ça marche» à l'aide de phrases telles : « j'ai employé la seconde personne du singulier parce que... » comme si j'avais à prouver le bon fonctionnement du texte, ou encore, que le choix narratif du *tu* ne relevait pas du hasard. *Personnel* dans le sens où je me sentrais obligé de

passer par la confidence, l'explication de certains détails de mon existence, de celle de mon père, pour répondre au pourquoi de mon texte.

Dans Âmes et corps, Nancy Huston écrit ne pas vouloir comprendre ou expliquer comment et pourquoi elle fait ce qu'elle fait par « peur de ne plus pouvoir le faire » (2004a, p. 27). Est-ce de ce genre de peur qu'il est ici question?

Non, je ne dis pas cela par peur de ne plus pouvoir ensuite écrire. Je n'adhère pas à ce type de pensée, qui me semble tenir de la superstition. Suzanne Jacob écrit dans *Écrire, Comment, Pourquoi* : « (J)e suis du côté de l'œuvre. Je crois que le pourquoi et le comment de l'œuvre, si futiles, inutiles et impuissants soient-ils, sont dans l'œuvre où ils sont entièrement montrés. » (2002, p. 14) Je souscris sincèrement à cette pensée : qu'un texte, une fois terminé, devrait se passer de son auteur. Je crois aussi qu'on insiste toujours beaucoup trop sur l'auteur-écrivain-personnage plutôt que sur le texte écrit. Mais, comme je sens que tu ne lâcheras pas si facilement le morceau, je vais faire comme Gould et abdiquer. Alors, « Allons-y¹ ».

Commençons par une parenthèse. La forme de l'entretien n'a pas été la première forme que tu as envisagée pour ce dossier d'accompagnement?

En effet. Il y en a eu plusieurs.

¹ « Mais si vous tenez absolument à revenir sur le sujet, allons-y. » (Gould, 1983, p. 30)

La première était intitulée La chambre noire...

C'est à la suite d'une affirmation d'Annie Ernaux que m'en était venue l'intuition. Dans *L'écriture comme un couteau*, elle déclare au sujet de son livre *La place* qu'il peut être qualifié «de "récit autobiographique"» parce que toute fictionnalisation des événements est écartée et que, sauf erreur de mémoire, ceux-ci sont véridiques dans tous leurs détails [...] tout ce qu'on pourrait vérifier par une enquête policière, ou biographique – ce qui revient au même, souvent! – se révélerait exact» (2003, p. 21).

L'idée de départ de *La chambre noire* était la suivante: et si une enquête policière révélait des inexactitudes? La description erronée d'une photographie de famille par exemple? J'allais donc écrire une métafiction sous forme d'enquête policière où le narrateur-enquêteur examine pourquoi et comment l'auteur d'un texte autobiographique s'est retrouvé à mentir dans son récit.

Pourquoi écrire une métafiction?

Comme je considère de plus en plus que la subjectivité, avant tout, passe par la voix du texte, l'essai réflexif devait passer par un travail de la voix. De là la nécessité d'écrire une métafiction. *La chambre noire* aurait donc été une suite logique à *Ton père et autres débris*, une sorte de démonstration concrète, dans une fiction, des réflexions qui m'avaient habité durant la rédaction de la partie création.

Philippe Lejeune écrit que, pour l'écrivain, l'autobiographie peut faire peur et bien souvent, honte. En effet, pour un auteur, le passage à l'autobiographie peut être vécu comme une défaite, voire même représenter pour certains « la mort de l'écriture » (Lejeune, 1991, p. 55-56). Il mentionne aussi des exemples d'écrivains qui prennent

*toutes sortes de précautions pour se parer contre une lecture préjudiciable de leurs œuvres et de leurs intentions, dans le paratexte, dans l'avant-texte, ou même à l'intérieur du texte. Comme Nathalie Sarraute qui écrit à propos d' *Enfance* « Alors tu vas vraiment faire ça? » (1983, p. 7), accompagner *Ton père et autres débris de La chambre noire*, sorte d' « après-texte » nécessaire au texte, relevait-il de ce genre de précautions?*

Je me suis posé la question, mais non, je ne crois pas.

Alors pourquoi l'as-tu abandonné?

Curieusement, le texte s'est mis à trop prendre de place. Cette voix s'est mise à ne plus répondre aux enjeux demandés pour l'essai réflexif. La trame narrative de l'enquête m'amenait de plus en plus ailleurs, vers d'autres questions, certes en rapport avec les thèmes qu'on retrouve dans *Ton père et autres débris* mais d'une manière différente. Ce n'était plus une métafiction, mais une autre fiction. Aussi, j'ai dû renoncer.

Tu as ensuite écrit Dossier, un essai sur l'autobiographie où tu tentais de démontrer que l'écriture autobiographique pouvait représenter un défi littéraire. Pourquoi vouloir faire une telle démonstration? Était-ce pour répondre au lieu commun qui laisse entendre qu'une démarche autobiographique serait inévitablement de l'anti-littérature? Te défendre contre ces préjugés qui t'ont accompagné durant la rédaction de ton texte?

Je pourrais, en effet, te raconter un nombre considérable d'anecdotes qui me sont arrivées lorsque je mentionnais que j'écrivais un texte autobiographique. Mais je m'éloignerais de l'enjeu qu'on retrouvait dans *Dossier*, celui de démontrer que l'autobiographie est un genre qui a des contraintes (mémoire défaillante ou subjective, forte présence narcissique du *je*, obligation de respecter la vérité, difficulté de bien poser un regard *critique* sur son texte; *critique* au sens étymologique de *choisir, séparer, décider, juger*). Démontrer que même si on utilise du matériel personnel pour écrire, ce matériel devait passer par l'écriture, par le souci de s'intégrer à une forme, c'est-à-dire de retrouver, dans les mots, une présence. Autrement dit, l'aspect *bios* de l'autobiographie doit être d'abord, et sans cesse, subordonné à l'aspect *graphein*. Et l'enjeu principal de *Dossier* était de montrer qu'un auteur peut choisir d'écrire un texte autobiographique parce qu'il accepte sciemment d'entrer, comme l'écrit Philippe Lejeune, «dans un système de contraintes très astreignant» (1991, p. 57).

Qu'est-ce qui cette fois-ci n'a pas fonctionné?

Contrairement à *La chambre noire*, dont le travail d'écriture m'a amené ailleurs, ce qui a fait défaut dans *Dossier* était l'absence de voix. Un désaccord presque total entre ce que j'essayais de démontrer et les mots, les phrases que j'employais. Avec ce *Dossier*, j'étais absent du texte, c'est-à-dire que je ne suis pas arrivé pas à trouver une façon correcte d'écrire. Mon texte était difficile à lire, à écrire, constamment dans l'argumentation, à grand renfort de longues citations. Désincarné. Contrefait. Ennuyeux quoi.

Bruno Roy a écrit que « [l]e véritable essayiste [...] n'est pas dans l'argumentation, il est dans la réflexion, voire la méditation » (2003, p. 124). Si je comprends bien, tu ne crois pas être un bon essayiste ?

Non. Pas plus que poète. Bien que j'aimerais être les deux. Et c'est peut-être ce désir qui m'en empêche. Un trop grand désir d'être une sorte d'homme-orchestre de l'écriture. L'idée d'être poète, romancier, essayiste... Mon écriture m'indique alors le contraire : elle se rebelle, sombre dans la logorrhée, les scories, les phrases bancales, et autres tics plus ou moins détestables.

Puis est venue l'idée de l'entretien ?

Pour faire une histoire courte, oui. Il y a eu aussi une série de fragments sur l'écriture constituée d'affligeants aphorismes indignes de mention, mais l'entretien est l'exercice du *je* qui me paraît finalement le plus adéquat parce qu'il me permet une plus grande liberté d'écriture : liberté de mouvement pour revenir sur certains sujets et les approfondir, liberté de suivre le mouvement de la pensée.

N'y aurait-il pas un rapprochement à faire entre l'autobiographie et l'entretien ?

La forme de l'entretien, si elle n'est pas un complément à l'écriture autobiographique, pourrait être son pendant, au sens où cette forme souffrirait un peu des mêmes préjugés, à savoir qu'elle serait presque nécessairement anecdotique, narcissique, bavarde. Et cela, sans compter le fait que l'entretien, tout comme les autobiographies des grands de ce monde, ne serait réservé qu'aux gens ayant accompli un travail

exemplaire. Aussi, tant qu'à avoir opté pour un genre littéraire qu'on dit mineur, soumis aux préjugés, d'avance condamné, pourquoi ne pas continuer sur cette lancée, façon comme une autre d'être conséquent?

Parlons maintenant de Ton père et autres débris. Ce n'est, bien entendu, pas une autobiographie classique ou traditionnelle au sens où l'entendait Philippe Lejeune dans sa définition désormais canonique². Pour emprunter le titre d'un colloque qui s'est tenu à l'UQAM, il fait partie de ce qu'on nomme les «formes hétérodoxes de l'auto/biographie»...

On peut le qualifier ainsi, quoique le caractère *hétérodoxe* de l'autobiographie perd un peu de sa valeur étant donné les formes hybrides de plus en plus nombreuses qu'on rencontre dans ce qu'on nomme, sous un terme englobant : *l'écriture de soi*.

Tu fais allusion à la critique littéraire qui ne semble pas être à court de termes et de néologismes dans sa tentative de classifier l'écriture biographique (autobiographie, biographie, biofiction, altéro-fiction, mytho-biographie, autofiction, etc.). Tu ne sembles pas très à l'aise en ce qui concerne l'aspect générique de l'autobiographie et ce souci de catégorisation. Pourquoi?

Plusieurs facteurs peuvent être en cause lorsqu'il est question du genre qu'on met sur la couverture d'un livre. Je pense ici à Louis Gauthier et à sa trilogie regroupée sous le titre de *Voyage en Inde avec un grand détour*. Lors de leur parution, les deux premiers tomes, *Voyage en Irlande avec un parapluie* et *Le pont de Londres* portaient

² Rappelons la définition de Lejeune : «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle et sur l'histoire de sa personnalité.» (Lejeune, 1975, p. 15.)

la mention de récit, alors que le troisième, *Voyage au Portugal avec un Allemand* était appelé roman, simplement parce que son éditeur trouvait qu'un récit, ça ne se vend pas. Mais, mis à part cet aspect qui ferait partie d'une stratégie de marketing, je me demande en quoi, lorsqu'on écrit, on s'intéresse tant à la question du classement. La littérature contemporaine, et c'est là sa grande liberté, n'hésite pas à mélanger les genres, c'est-à-dire à se servir des conventions d'un genre pour les retravailler dans un autre. Je me demande aussi en quoi cette obstination du classement générique, ou ce souci de catégorisation, ne laisse pas de côté un questionnement plus intéressant et plus fructueux.

Effectivement, Dominique Viart écrit : « Sans doute faudrait-il substituer à la critique des genres, au moins pour la littérature contemporaine, une critique des enjeux – et des moyens mis en œuvre pour les atteindre. » (2001, p. 29) C'est donc sur cet aspect que nous orienterons notre discussion.

Tu tiens à ce que Ton père et autres débris soit considéré sous le genre de l'autobiographie plutôt que de l'autofiction ou encore du récit qui, « par sa narration à la première personne, son écriture fragmentaire, sa quête introspective, et la dimension autobiographique qu'on y retrouve » (Voir Mercier, 1998) lui conviendrait peut-être mieux. Pourquoi ce désir?

Tu as raison de mentionner que *Ton père et autres débris* se rapproche beaucoup plus du récit que de l'autobiographie. Par contre, c'est la dimension autobiographique du récit qui me fait désirer que le texte soit considéré davantage comme une autobiographie. Je ne peux, en effet, prendre le risque que le personnage du père et que le contexte sociohistorique du quartier de mon enfance soient récupérés sous une

appellation de fiction, c'est-à-dire de pure invention, trop souvent communément sous-entendue par la mention *récit*.

Peut-on rapprocher ce désir de celui d'Annie Ernaux qui, pour La place, a dit que toute affabulation des événements aurait représenté une trahison envers son père et le milieu d'où elle vient?

Oui, on peut dire que ce désir s'apparente à celui d'Ernaux. Peut-être avais-je, comme Ernaux, en tant que *parvenu intellectuel* – c'est son expression –, le sentiment d'avoir une dette à payer envers mon milieu d'origine.

À la question « Pourquoi écrire? », Madeleine Gagnon répond: «Pour ne pas en finir avec une histoire, la mienne et celle des autres. Seule façon de déjouer la mort. Toute la mort, c'est-à-dire, toutes les sortes de morts quotidiennes: exploitations, dominations, exclusions.» (1989, p. 124) As-tu l'impression d'avoir écrit ce texte pour en finir avec ton histoire?

Lors de son élaboration, *Ton père et autres débris* devait s'intituler *Quartier de solitudes*. On comprend, par le titre, que ce qui habitait le désir de départ du texte était fait d'engagement, c'est-à-dire un texte politique soucieux de raconter l'histoire de ce quartier pauvre et ouvrier duquel je suis issu. Peut-être que l'écrivain, issu de milieu populaire, se sent habité par une sorte de devoir envers son lieu d'origine, cette sorte de dette à payer dont j'ai parlé. J'ai donc cru écrire pour *en finir avec une histoire, la mienne et celle des autres*, en remboursant cette dette par des mots. Donner la parole, faire entendre la parole des marginalisés, des exclus, des dominés; de ceux qui ne font pas (ou plus) partie de l'Histoire - l'Histoire avec une grande

hache comme disait si justement Georges Perec. Donc oui, au début, j'avais *l'intention* d'en finir avec ma petite histoire et celle des autres – ce quartier d'enfance d'où je viens et ces gens qui y ont habité. *Tromper la mort* devait donc passer par l'écriture, c'est-à-dire sauver ce qui a eu lieu, le faire exister par l'écriture. Faire connaître ce qui dans l'histoire est non su, pour que le discours officiel ne s'arrête pas où il s'est arrêté. Écrire pour arriver à mettre un point final à sa propre histoire? Arrive-t-on vraiment à mettre un point final à sa propre histoire? En finit-on avec une histoire seulement en la racontant?

Tu n'as donc rien réglé en écrivant ce texte?

Si on entend par *régler* l'idée de résoudre à jamais, de terminer, de se débarrasser, afin de pouvoir ensuite passer à autre chose, alors je ne crois pas, non.

Est-ce dire que tu écriras d'autres textes à dimension autobiographique, comme Annie Ernaux, dont l'œuvre a changé à partir de l'écriture de La place?

Je n'en sais rien. Le moteur d'écriture d'Ernaux est lié au sentiment de culpabilité d'avoir trahi ses origines. De sa situation de transfuge, de parvenue (Ernaux, 2003, p. 62-63). Il y aurait certes chez moi une part de culpabilité, mais je crois surtout une part d'étonnement. Cela m'étonne parfois de ne pas voir couler de mes souliers cette terre meurtrie de mes racines lorsque je me déchausse. Cela m'étonne presque toujours de la retrouver.

Ceci dit, j'aime croire que l'écriture autobiographique n'aura représenté pour moi qu'«un cas, qu'une parenthèse», dans ma trajectoire d'écriture, comme écrit

Philippe Lejeune (1991, p. 55). Même si je ne peux pas être garant du futur et affirmer que je n'écirai plus de texte autobiographique, je peux par contre dire que si, au début de la maîtrise, j'ai choisi d'écire un texte autobiographique, c'était pour travailler plus en profondeur la subjectivité de mon écriture; que cette question de la subjectivité dans l'écriture a toujours été une préoccupation, au sens où son importance me semblait capitale, voire nécessaire. Mais je dois bien avouer tenir aujourd'hui, sur la question, un discours bien différent de celui que je tenais à ce moment-là.

Pourrais-tu être plus précis?

Il y a une dizaine d'années, je me souviens avoir écrit une nouvelle intitulée «L'attrait de l'ambre». Un passage de cette nouvelle m'avait valu quelques éloges. Le professeur avait été plutôt touché par la description d'une jeune Dominicaine qui étendait du linge sur une corde. Dans ses remarques, il appréciait surtout mon observation de la jeune femme : preuve que j'avais bien voyagé dans ce pays. Je m'étais bien enorgueilli de ces remarques, et pour cause : le professeur était lui-même marié à une Dominicaine. Et pourtant... Pourtant, «cette jeune femme à la toison noire, aux seins lourds, presque aussi lourds que le linge mouillé qu'elle peinait à pendre sur la corde» – je cite de mémoire –, je l'avais puisée ailleurs qu'en République Dominicaine. Dans mon enfance. Dans le souvenir de ma mère blonde qui escaladait un échafaud de bois pour y étendre d'immenses tas de linge.

«L'attrait de l'ambre» n'était pas un texte autobiographique, mais une fiction où j'avais inséré un élément de ma biographie (une image de ma mère) dans d'autres éléments (des souvenirs de voyage). Trop ébloui par la remarque du professeur, j'ai cru alors à mes facultés d'observation, à ma capacité d'attention, incapable de voir

que c'était un souvenir de ma mère plus qu'une observation de voyage qui avait valu à mon texte un commentaire favorable. Aussi, si je dis qu'à partir de *Ton père et autres débris*, mes réponses à la question de l'écriture de soi seront moins naïves qu'à mes débuts, c'est que je considère qu'il ne s'agit plus de simplement insérer des éléments de mon vécu dans un texte. Que la question de la subjectivité est peut-être plus tributaire de notre enfance que des faits vécus à l'âge adulte. Qu'il s'est décidé là quelque chose qui maintenant nous échappe, pour ne pas dire qui nous manque. Et c'est peut-être pourquoi on souhaite écrire. Écrire, non pas pour en finir avec notre histoire comme je l'ai naïvement cru, mais *pour ne pas en finir*, comme l'écrit Madeleine Gagnon. Cette histoire passée qui a sombré dans l'oubli et d'où, parfois, à la surface de notre présent, on peut voir ressurgir des débris.

Ton exemple me rappelle celui d'Alain Robbe-Grillet dans «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi». Il raconte que la description d'une porte dans son livre Projet pour une révolution à New York allait être lue par plusieurs comme un pur objet de création textuelle, c'est-à-dire n'ayant aucun rapport avec quoi que ce soit dans la réalité, alors que cette porte était celle de sa maison natale (1991, p. 38-39). Il écrit aussi ne pas avoir eu envie de se référer à cette porte pour écrire : «[J]e ne me suis pas mis devant elle [...] néanmoins elle vient de mon expérience vécue et d'une expérience particulièrement sensible.» (p. 39) Pour Ton père et autres débris, as-tu ressenti le besoin de te mettre devant les objets du réel?

Pour aider à l'écriture de *Ton père et autres débris*, j'ai bel et bien erré dans les rues de mon quartier à la recherche de lieux connus et j'ai été étonné des changements que j'y ai vus. Par exemple, dans la cour de mon enfance, le vieux hangar a été transformé en une nouvelle aire vitrée pleine de lumière. Est-ce que je peux, lorsque j'essaie de transcrire cette image d'un nouveau lieu, faire fi de cet étonnement? Cela

cherche à s'écrire. Cela insiste. Décrire ce nouveau lieu, en respectant strictement tous les détails du réel, c'est-à-dire en décrivant de manière exacte le nouvel espace aménagé et décoré de quelques plantes n'aurait pas laissé place à cette expérience de l'étonnement, cette confrontation entre deux lieux : le lieu mort de jadis et le lieu vivant de maintenant. Je ne pouvais plus reproduire simplement le réel. En faire simplement la description. Je devais être fidèle à l'émotion de surprise née de l'opposition entre ce hangar de jadis, sombre et sale, plein de danger car symbole de la possibilité d'un incendie, et ces fenêtres aérées, décorées de plantes. Le réel de ce nouveau lieu devait être déplacé vers cette émotion de l'écriture, plus réelle encore. «Une serre vitrée, éclatante de plantes vertes» est ce réel de l'écriture que j'ai voulu rendre, car l'émotion réelle était ce vert éclatant, lumineux. Cette expérience du vert en opposition avec le gris de jadis.

L'écrivain François Bon fait référence au «On écrit avec de soi » de Roland Barthes, pour parler de la teneur expérientielle qui traverse l'écriture. Cette teneur d'expérience serait liée à la subjectivité de l'auteur, à ce qu'il « a traversé corporellement et mentalement» (Bon, 2000, p. 59). Est-ce à cela que tu fais allusion?

Précisément. L'écriture *avec de soi* plus que l'écriture de soi. Ainsi, on peut modifier le réel. Viser la vérité d'un rapport entre un sujet et une chose, plutôt que la vérité d'un sujet et d'une chose. Travail de jonction donc, pour ne pas dire d'harmonisation. L'écriture comme travail d'accord avec l'émotion suscitée par le réel et non pas simple soumission au réel dans le travail de l'écriture. Envisagées sous cet angle de l'expérience, ou de l'étonnement, les notions de *réfèrent réel* ou *fictif* perdent de leur importance. Oui, l'écrivain écrit, mais il ne parle plus de lui : il parle avec ce qui l'habite.

Tu parles de la notion d'expérience. Est-ce dire que, pour écrire, on doit avoir beaucoup vécu?

C'est ce j'ai longtemps cru. Et c'est aussi à cela que je faisais référence lorsque j'ai mentionné qu'avant de me questionner sur la subjectivité dans l'écriture, j'écrivais dans une certaine naïveté. Comme si accumuler des expériences allait faire de moi un meilleur écrivain. En effet, et peut-être au contraire de ce qu'on laisse souvent entendre, les expériences personnelles ne représentent pas toutes de la matière à écriture. Elles peuvent, bien sûr, constituer une matière de base très riche du point de vue personnel, mais du point de vue de l'écriture, elles ne représentent qu'un potentiel. Je sais maintenant que si ces expériences ne sont pas de l'ordre du sensible, elles ne tiendront pas le coup lors de l'écriture.

Laisse-moi te donner un exemple. Lors de l'écriture de *Ton père et autres débris*, dans mes brouillons, je restais beaucoup à la surface de l'histoire, près du réel, de ce qui a été vécu, des émotions à l'état brut, du souvenir tel qu'il se présentait. Je me suis aperçu bien vite que certaines phrases ne passaient pas. Qu'elles visaient une cible trop précise, l'objet de leur évocation était trop facilement repérable. Or, dans le travail de réécriture, j'ai dû réorienter cela d'une manière tout autre. Et c'est là que la vérité de l'écriture a dû l'emporter sur la vérité du réel, du fait réel, du vérifiable. Autrement dit, pour des raisons internes au texte, j'ai dû modifier certaines images.

Écrire un texte autobiographique impliquerait donc l'idée de mentir, ou encore cette idée d' Aragon d'un mentir-vrai?

Quel vilain verbe : mentir. Comme il sous-entend l'idée de culpabilité ou de faute. «Ce mot d'enfant», comme l'écrit Danielle Sallenave au sujet de *mensonge* (1991a, p. 74). Je préfère parler de « vérité de l'écriture ».

Mais une des clauses importantes du contrat de lecture de l'autobiographie est que le lecteur s'attend à ce que l'auteur lui raconte la vérité. Et si non, alors le contrat devient caduc. Aussi, lorsqu'on désire se poser comme témoin dans un texte, n'est-il pas nécessaire de dire la vérité réelle, « vérifiable » comme dirait Ernaux? N'est-ce pas toute la crédibilité du témoignage qui se retrouve alors en danger si on introduit la notion de mensonge?

Permetts-moi de revenir à *La chambre noire*, ce projet d'écriture qui devait servir de dossier d'accompagnement. C'est au thème de la vérité, - la vérité, rien que la vérité - qu'il s'intéressait : il s'agissait d'une enquête policière qui s'attardait aux détails du vrai, du faux et du pourquoi mentir dans un texte autobiographique. Rappelons que l'idée de départ de *La chambre noire* avait germé à partir d'une phrase d'Annie Ernaux où elle traçait un parallèle entre enquête policière et enquête biographique³. Pourtant, dans une entrevue réalisée avant la parution de *L'écriture comme un couteau*, Ernaux avait tenu sensiblement les mêmes propos à une différence près : elle

³ Rappelons la phrase d'Ernaux : «Puis, une autre forme, apparue avec *La place*, qui pourrait être qualifiée de "récit autobiographique" parce que toute fictionnalisation des événements est écartée et que, sauf erreur de mémoire, ceux-ci sont véridiques dans tous leurs détails [...] tout ce qu'on pourrait vérifier par une enquête policière, ou biographique – ce qui revient au même, souvent! – se révélerait exact.» (2003, p. 21)

ne souhaitait «nullement que quelqu'un entreprenne des vérifications⁴». Dans cette opposition entre l'affirmation d'une vérité - *les événements sont véridiques dans tous leurs détails* - et l'inquiétude face au fait qu'on *entreprenne une vérification des faits racontés*, on peut lire plusieurs choses. Qu'Ernaux craint d'être prise sur le fait de mentir, mentir dans le sens de *mensonge*, au sens religieux du terme, reproche qu'on adresserait à une gamine, coupable d'avoir manqué au commandement du Décalogue qui dit : «Tu ne mentiras point». On peut aussi lire dans le souhait que personne n'*entreprenne des vérifications* une crainte de voir son œuvre réduite à la seule dimension de dire la vérité, rien que la vérité, en omettant le souci esthétique qu'elle tente d'instituer par son écriture *blanche*, réaliste, sans artifice. Dans ce cas-ci, être prise sur le fait de mentir aurait pu entraîner un jugement défavorable de ses pairs (institutions littéraires, auteurs, lecteurs savants ou ordinaires), et la condamnation qui s'en serait suivie aurait relevé du littéraire.

Bien sûr, ce n'est qu'une observation que je relève ici. J'essaie d'interpréter ce qui me paraît être une contradiction. Quoi qu'il en soit, cette inquiétude qu'affiche Ernaux concerne des œuvres publiées, la crainte d'un jugement *a posteriori*. Elle ne concerne pas l'écriture en cours. Ernaux n'est susceptible d'être prise en défaut qu'après l'écriture et cela, par un autre qu'elle-même. Mais qu'en est-il *pendant l'écriture*? Et c'est à cela que *La chambre noire* tenait à s'attarder : au questionnement sur ce qui arrive à l'écriture, plus qu'à l'auteur, lorsqu'il découvre, après en avoir fait une description précise dans un texte, un document qui vient infirmer ses souvenirs; un document aussi réel qu'une photographie qui vient affirmer avec toute son autorité, comme l'a écrit Roland Barthes : «Ça-a-été.» (1980, p. 120)

⁴ «Tout est vérifiable, même si je ne souhaite nullement que quelqu'un entreprenne des vérifications!» (Catherine Argand, «Annie Ernaux (entretien)», *Lire*, no 284 (avril 2001), p. 40. Cité dans Ledoux-Beaugrand, 2003, p. 77.)

Et cette découverte d'une photographie qui vient invalider les souvenirs s'est produite durant l'écriture de ton texte.

Bien sûr, cette confrontation avec le réel est quelque chose qui m'est arrivé pendant l'écriture de *Ton père et autres débris*, mais je ne tiens pas à m'attarder sur la photo que j'ai découverte en cours d'écriture et dire ce que j'ai changé, gardé, modifié ou respecté. Ce qui importe est que j'avais écrit le fragment concernant la photo à partir d'un souvenir que j'en avais, un souvenir qui, encore maintenant, étrangement, demeure vrai à ma mémoire – je rappelle qu'Ernaux a écrit que, *sauf erreur de mémoire, tout est véridique*... Et qu'ensuite, je me suis retrouvé devant une photo différente. Quels étaient les choix qui s'offraient à moi? Changer le contenu du texte pour respecter ce que le réel de la photo alors me disait : c'est-à-dire respecter la vérité de ce que la photo affirmait? Ou encore, garder le texte tel quel, ce qui équivalait à mentir? Si on envisage l'écriture autobiographique simplement en termes de vérité et de mensonge, c'était ce que le contenu de la photo me proposait comme alternative.

Mais il y en avait d'autres?

On ne le sait pas tout de suite, on s'installe, on attend, on laisse travailler l'obsession. Changer le rapport que j'entretenais envers la vérité de la photo, c'était changer mon rapport avec tout le projet d'écriture du texte. «[L]a photo est un témoin, mais un témoin de ce qui n'est plus», fait remarquer Barthes (1981, p. 331). En écrivant sur mon père, *je* témoigne de ce qui n'est plus. Mais qui est ce *je*? Celui qui tient à écrire la vérité, toute la vérité, *rien* que la vérité? Oui, le pacte autobiographique entre l'auteur et le lecteur sous-entend que *je* dira la vérité. Mais qu'en est-il du contrat

entre l'auteur et l'écriture? L'écriture a-t-elle à se soumettre à des vérités génériques ou religieuses? Et la vérité esthétique, elle? C'est tout le rapport au témoignage qui devait être modifié. Dans la façon d'écrire la vérité de ce que la photo me disait et non dans la façon de respecter fidèlement ce que la vérité de la photo affirmait.

Michel Contat écrit que «le métissage entre fiction et récit référentiel peut entraîner à la fois des innovations formelles et viser à l'authenticité (catégorie morale et esthétique) plutôt qu'à la vérité (catégorie religieuse et juridique)» (1991, p. 25). C'est, tu en conviendras, ce dont tu parles. Je reviens donc sur la question du genre. Tu as esquivé la question de l'autofiction. Maintenant que tu parles de vérités fictives et expérientielles, pourquoi n'acceptes-tu pas l'autofiction comme genre pour ton texte?

Marie-Sissi Labrèche écrit que l'autofiction est un jeu : « [...] un jeu compliqué qui consiste à travestir son existence et à porter une attention toute particulière aux faits, tout en laissant croire qu'il s'agit d'aveux, de pseudo-vérités pleinement tronquées » (Labrèche, 1999, p.123). Ce jeu exige la participation du lecteur, qui doit se demander : « Et si tout cela était vrai? » Je rejette l'idée de l'appellation d'autofiction simplement parce que l'enjeu de *Ton père et autres débris* n'a jamais été de jouer avec le lecteur. Il n'a jamais été question d'entourer les faits racontés d'une aura d'ambiguïté afin que celui-ci se demande si c'est vrai. Il a été moins question pour moi de me poser comme personnage d'une fiction que de profiter de l'espace de l'écriture pour questionner la possibilité (ou l'impossibilité) de raconter pleinement une histoire réelle. Ma propre histoire, celle de mon père.

Tu préfères donc à l'autofiction la mention de « nouvelle autobiographie » qui, comme l'écrit Robbe-Grillet, « fixerait en somme son attention sur le travail même opéré à partir de fragments et de manques » (1991, p. 50).

Oui. Je ne crois pas avoir essayé de combler les trous de ma propre histoire en inventant d'autres. J'ai plutôt essayé de les représenter, de les questionner, de les intégrer au texte, de *composer avec*.

Labrèche fait une comparaison entre l'autobiographie et l'autofiction en écrivant : « Écrire une autobiographie, c'est dire Je avec un nez de clown », tandis qu'écrire une autofiction serait « dire Je, non seulement avec un nez de clown », mais avec tout le déguisement (1999, p. 123). Es-tu d'accord avec cette distinction?

Elle ajoute en finale : « [...] sous un immense chapiteau où se déroule le cirque de la vie intime » (Labrèche, p. 123). Je souligne. Il faut comprendre que le costume de clown de l'autofiction lui a permis de délier l'écriture, c'est-à-dire d'explorer dans l'écriture les obsessions (folies, rapport à la mère, sexualité) qui l'habitent dans son cirque intime - sa vie, ses origines, son questionnement identitaire. Et c'est cela, je crois, qu'il faut retenir. Non pas juger si on est pour ou contre l'autofiction, comme cela semble être la tendance, mais comprendre que, pour elle, l'autofiction aura permis l'écriture.

Ceci dit, autant dans l'autofiction que dans la nouvelle autobiographie, il y a à l'œuvre une conscience des stratégies de l'écriture : l'auteur est conscient que toute réalité rapportée est sujet à caution puisque ces réalités sont d'abord subjectives. Ce n'est donc pas là que réside la différence. Elle résiderait peut-être dans la relation avec le lecteur. L'auteur d'autofiction cultiverait une stratégie de l'ambiguïté envers

lui-même et les faits rapportés, tandis que s'il y a une stratégie de l'ambiguïté dans la nouvelle autobiographie, c'est à même l'écriture que le lecteur doit la percevoir et la ressentir, dans les trous du texte, dans les hésitations, dans l'instance même de narration qui hésite à affirmer que ce qu'il raconte est la vérité, rien que la vérité. Quelque chose qui serait davantage de l'ordre de l'invitation que de la séduction.

Madeleine Gagnon a écrit qu'il arrive souvent que le même souvenir revienne d'un livre à l'autre chez les écrivains qui donnent dans l'autofiction (2001, p. 83). N'en serait-il pas de même chez les autobiographes?

Dans un entretien à propos de *L'invention de la solitude*, Paul Auster affirme: « Je considère moins ce livre comme une autobiographie que comme une méditation sur certaines questions, dans laquelle je me sers de moi-même comme personnage central. » (1992, p. 368) Dans *Ton père et autres débris*, j'ai moins l'impression d'avoir raconté ma vie que de m'être servi de l'autobiographie pour explorer certaines obsessions qui sont à l'œuvre dans mon écriture. Autrement dit, j'ai moins l'impression d'avoir cherché dans l'écriture à circonscrire, à définir qui je suis qu'à écrire sur ce qui me hante, pour reprendre en les travestissant un peu les propos que tient Dominique Viart dans «Filiations littéraires⁵». Je crois en effet que mes *obsessions* tourneront toujours autour de la figure du père, d'un questionnement à la fois de l'être *et* du ne pas être, de la connaissance imparfaite de soi passant par la compréhension de l'autre qui est et n'est pas soi, de l'impossibilité de comprendre, de pouvoir donner un sens définitif, le sens en appelant toujours un autre. Incertitudes, tourbillons, effet de remous, danger de se perdre, d'être englouti, aspiré vers le fond : autant d'images récurrentes communes à presque tous mes textes, à la base même de

⁵ «La question de l'identité – “Qui suis-je?” – devient quelque chose comme “Que ne sais-je pas avoir été?” » (Viart, 1999, p. 123)

mon écriture. Je pense que ces obsessions ne changeront pas. Elles ne feront que se préciser. Ainsi, dans vingt ans, peut-être arriverai-je à dire que mes obsessions sont le père, le deuil et la peur de la mort. C'est ainsi que j'entends l'affirmation de Gagnon sur le souvenir récurrent des auteurs d'autofiction : une tentative de saisir ce qui habite leur écriture, au même titre que l'auteur qui, finalement, par la récurrence des thèmes qu'on retrouve de livre en livre, s'adonne à n'écrire toujours que le même livre, à n'y ajouter qu'un nouveau chapitre.

Mais chaque livre n'appelle-t-il pas sa propre façon de raconter?

Lorsque je dis qu'un auteur se retrouve à écrire toujours le même livre, j'entends par là qu'il exploite presque toujours sensiblement les mêmes obsessions; que, dans chacun de ses livres, le rapport à celles-ci est toujours traité d'une manière plus sensible, plus intime, plus *verticale*. Je ne parle pas de la manière de raconter, et je n'entends surtout pas l'idée de recette où un auteur raconte toujours de la même façon peu importe le sujet. Par exemple, Annie Ernaux commence son roman *La honte* par cette phrase : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi. » (1997, p.13) Puis le style Ernaux. Ce regard auto-socio-biographique : «Être en somme ethnologue de moi-même» (1997, p. 40). J'ai lu ce livre un peu consterné. En me demandant sans cesse pourquoi. Pourquoi encore cette écriture? Ce style, qui est celui d'Ernaux certes, mais qui là, ne s'appliquait pas. N'était pas à la hauteur de son incipit. Je n'ai pas senti la présence de l'auteur. Comme si Ernaux s'était refusé d'entrer dans le sujet de l'écriture. Que l'ampleur du sujet la débordait. Comme lecteur, avec l'incipit, je n'ai eu droit qu'à une invitation. On m'a ensuite laissé en plan. Planté là, dans l'attente de ce que le texte aurait pu être.

Je sais, je me montre sévère à l'endroit de *La honte*. Ce n'est peut-être qu'une appréciation trop personnelle. Une déception de lecture. Mais même si je me trompe, je crois tout de même qu'un auteur doit se demander en cours d'écriture s'il ne se répète pas. Si vraiment la manière de raconter qu'il emploie est la bonne pour exprimer le rapport qu'il entretient à son sujet d'écriture, ou si elle relève de la recette.

Annie Dillard demande dans En vivant, en écrivant: « Pourquoi ne trouves-tu jamais aucun écrit sur cette pensée particulière dont tu parles, sur ta fascination pour une chose que personne d'autre ne comprend? Parce que c'est à toi de jouer. » (Dillard, 1996, p. 89) Ton insatisfaction de lecture face à La honte d'Ernaux camouflerait-elle la déception de ne pas y avoir trouvé ce que toi tu y aurais mis?

Il est presque certain que si je commençais un livre de façon aussi percutante, la suite serait différente. L'émotion sous-tendue m'amènerait ailleurs. Je ne veux pas dire que j'écirais alors une histoire horrible. J'aime d'ailleurs beaucoup cette invitation de lecture dépouillée d'adjectifs: « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi ». Je sais que cette manière de dire en peu de mots toute la gravité d'une situation est ce que je préfère écrire. Écrire ce qui arrive dans toute sa nudité est plus efficace que de le qualifier. Une situation, une scène, simplement parce qu'elle se passe, parle d'elle-même, exprime ce qu'elle a à dire. Je n'ai pas à y ajouter quoi que ce soit. Sauf la transcrire. Le plus clairement possible. Dans un minimum de mots.

Dans une entrevue, l'écrivain Louis Gauthier fait référence à Rodin, qui disait que sculpter, c'est prendre un bloc de marbre et enlever ce qu'il y a de trop. «Écrire, dit Gauthier, c'est aussi et peut-être surtout enlever ce qu'il y a de trop.» (Desmeules, 2005, D4) Partages-tu cette opinion?

L'entreprise autobiographique peut se présenter comme un bloc en face de Rodin: une vie pleine, une vie en bloc. Dans un premier temps, vouloir tout dire, tout raconter. Puis vient le temps des choix. On ne peut pas tout dire. On doit sélectionner. On doit décider sous quel angle, quelle approche. En cela, oui, écrire, c'est enlever ce qu'il y a de trop. Mais n'en est-il pas ainsi de toute histoire qu'on se met à vouloir écrire? Pas seulement lorsqu'il est question de l'écriture autobiographique qui, au fond, utilise le matériel biographique comme moteur d'écriture, un simple matériau sur lequel une œuvre s'élabore, se construit, se transmet, à partir d'une subjectivité, d'une expérience du monde qui veut s'ouvrir au monde, mais de toute forme d'écriture. L'esthétique de Gauthier me rappelle ces mots de Duras : «Écrire ce n'est pas raconter des histoires. [...] C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence. » (1987, p. 31)

Et réécrire?

La réécriture, elle, effectuerait son travail de coupe sur un autre *de trop*. Là, il n'est plus question du scripteur qui a à faire des choix quant aux détails narrés. Le travail de réécriture tient plus du travail d'émondage. Un travail qui peut sembler déchirant puisqu'il s'attaque à couper ce qui, de l'œuvre, ne relève pas de la nécessité. Ces choix de coupe sont parfois douloureux à faire puisqu'il y a des choses qui nous ont amené à l'écriture du projet. Des bouts d'histoire qui nous tiennent à cœur. Dont on

hésite à se débarrasser. Des paroles entendues, bien vivantes, bien réelles, qui doivent être modifiées. Des mots aussi. Ces mots qu'on chérit, avec lesquels, sans trop qu'on sache pourquoi, on entretient une relation particulière. «D'où vient que nous élisions certains mots?», demande Jean-Bertrand Pontalis dans *Fenêtres* (2000, p. 13). *Qui* tient à ce mot plutôt qu'à un autre?, doit-on se demander lorsqu'on réécrit. Si «Je est un Autre», alors l'émondeur de l'œuvre, c'est *l'Autre*, écrit Benjamin Fondane au sujet du poème : «[...] ce qu'il retouche, qu'il élimine, c'est encore et toujours le *Je*.» (1998, p. 121)

Comme il est souvent difficile d'être clair, ou de s'entendre sur des concepts tels le «je» et «l'Autre», pourrais-tu préciser ta pensée, ou encore mentionner ce que dans Ton père et autres débris tu aurais enlevé?

La plupart des fragments qui aidaient à tracer le profil sociologique de mon père ont été retirés du texte. Ils étaient ce qui m'avait conduit jusqu'à l'écriture du projet. Son élaboration. Ils étaient là pour blanchir mon père de tout blâme. De petites permissions. Des petits morceaux de pain qui jonchaient le sentier m'ayant conduit à l'écriture du texte. Mais j'ai dû les abandonner... Annie Dillard écrit que «[m]alheureusement, c'est souvent un mur porteur qui doit disparaître. On n'y peut rien. Il n'y a qu'une solution, qui te consterne, mais c'est comme ça. Flaque-le par terre. Gare.» (Dillard, 1996, p. 12) Ce dernier mot écrit par Dillard: «Gare». Un avertissement. L'avertissement concerne la suite de l'écriture. Lorsqu'on renonce à un mur porteur, toute la structure du texte ne tient plus, on tombe en terrain inconnu. Ou pire encore, on sait que le texte, peut-être, ne s'écrit jamais.

Je reviens sur la notion de tout dire. De ce qui, d'une expérience du privé qui accède au domaine du public par l'écriture, doit demeurer dans le domaine du privé. Que penses-tu de cette phrase écrite par Christine Angot dans son livre Léonore toujours au sujet de l'attirance sexuelle qu'elle ressent pour sa fille de huit mois : « Léonore, je me la ferais bien dès maintenant. Je ne dis pas ça par provocation (...) Je le dis. J'ai le droit de le dire puisque je l'éprouve. » (cité dans Huston, 2004b, p. 317)?

Je pense qu'Angot se donne le droit d'écrire tout ce qui lui passe par la tête parce qu'elle *l'éprouve*. Mais éprouver, n'est-ce pas mettre à l'épreuve? Et quelle épreuve subit le dire si on se donne le droit de *tout* dire (c'est-à-dire de dire *n'importe quoi*, comme l'écrit Bernard Pingaud⁶)? Comme si, parce que je pense telle chose, ou je ressens telle chose, cette chose c'est moi, et je dois l'écrire. J'en *ai le droit*.

J'invente un exemple. Je coupe des légumes. Mon fils s'amuse dans son parc. J'ai soudain envie de le tuer, me demandant même quel effet aurait sur moi son cri, son sang chaud sur mes doigts, etc. Dois-je écrire cela? J'ai l'impression qu'on touche ici au côté exhibitionniste de l'écriture de soi. Et cet aspect ne m'intéresse pas. Je ne vois aucun intérêt à partager avec le lecteur des fantasmes. Écrire l'intime ne signifie pas pour moi cette sorte de dévoilement. Ce n'est pas ce que j'ai à donner à lire.

Si je comprends bien, tu verrais donc une différence entre l'intime et le personnel?

L'intime est ce lieu où l'on puise toute l'agitation nécessaire à la construction et à la naissance d'un texte, donc de l'écriture. Le personnel, c'est tout ce qu'on peut dévoiler de soi de l'extérieur. Ce qu'on peut raconter de sûr, de certain. L'écriture, en tant que quête, doit tendre à dépasser cela. Comment, sans éliminer tout ce qui

⁶«“Tout dire”, c'est d'abord “dire n'importe quoi”. » (Pingaud, 1991, p. 97.)

provient de l'histoire personnelle, favoriser ce qui est de l'ordre de l'intime? L'histoire personnelle s'attarde sur les événements de notre vie, tandis que l'intime nous dévoilerait ceux de l'âme et du cœur – je sais, ce sont de bien grands mots... -, c'est-à-dire ce qui se cache sous la surface tout en la contenant. Comment concilier les deux? Comment dévoiler le moins possible en termes de faits et le plus en termes de densité? Comment écrire malgré la fragilité des sentiments en cause et dont le texte est issu? Peut-être faut-il exiger de soi-même une certaine pudeur. Pudeur, non dans le sens de *censure*, mais de *dépassement* : aller au-delà du sentiment apparent, premier (par exemple la colère ou la douleur). Polir ses images, renoncer par le fait même à la démolition pure et simple, à la vengeance, au règlement de compte qui est souvent la voie la plus rapide et la plus facile.

Lorsque tu parlais du je en trop, ce serait ce je trop personnel qu'il faudrait traquer dans le texte et l'amener à aller plus loin?

Précisément. J'ajouterais que si je m'impose à l'écriture de ne pas jeter un regard complaisant sur les êtres, les choses, ou moi-même, je n'ai pas plus le droit de donner à lire n'importe quoi, ni n'importe comment. Je dois écrire au risque de moi-même, en tentant de démasquer mes propres failles, mes propres mensonges, au cœur même de cette tonalité qui serait la mienne.

En s'appuyant sur «la théorie des genres», Evelyne Ledoux-Beaugrand écrit que le choix du genre littéraire « avec tout ce qu'il comporte de lois et de règles n'impose pas seulement une forme mais aussi un discours [...] qu'il détermine non seulement comment il faut dire, mais aussi ce que le sujet peut et doit dire » (2003, p. 129). As-tu eu l'impression d'enfermer ton discours, d'avoir été porté, à ton insu, par les lois

du genre autobiographique, comme cela semble le cas d'Angot qui, en optant pour la confession comme forme d'écriture, est alors susceptible de succomber à la logorrhée de ce je qui se permet de tout dire?

Peut-être que si mon écriture s'était limitée à l'écriture de la vérité, j'aurais fini par écrire une sorte d'apologie populiste, soit un texte qui n'aurait servi qu'à me réconcilier avec l'image de mon père. Ou guère mieux, à n'écrire que du sous-Annie-Ernaux. J'ai l'impression d'avoir travaillé sur une autre sorte de vérité. Une vérité plus tonale, qui devait exprimer la tension entre les événements à raconter et la réalité. Et cette vérité, je ne peux la retrouver que dans le lieu de l'intime qui accepte d'être attiré à la fois par la noirceur et la lumière.

Parlons maintenant des conditions de l'écriture. L'écrivain Göran Tunstrom a écrit : « J'ai longtemps adhéré au poncif selon lequel un homme qui souhaite sérieusement écrire ne devrait pas avoir d'enfants. Eh bien c'est faux. La naissance de mon fils a métamorphosé ma langue. Et maintenant je décrète : chaque écrivain doit avoir trois enfants! » (cité dans Huston, 2004b, p. 35) Qu'en penses-tu, toi qui as eu deux fils durant la rédaction de ton mémoire?

D'abord que Tunstrom a troqué un poncif pour un autre... Plus sérieusement, je répondrai que l'ancien poncif rejoignait peut-être l'idée répandue que, pour écrire, il faut pouvoir se consacrer seulement à cela. Et lorsqu'on a des enfants, il faut bien s'en occuper. Cela occupe notre temps. C'est peut-être la première chose qui est touchée par la venue au monde d'un enfant, le temps. Le temps et l'espace qui se meublent de cris, de pleurs, de jeux, des nécessités de la vie qui font que le temps file à vive allure. Comme père, on devient responsable d'un autre. Comme écrivain, on

manque de temps. Un projet long tel un roman, qui exige une assiduité quotidienne avec des pratiques quasi rituelles, devient projet presque impossible. Lorsqu'il m'arrivait de m'asseoir et d'écrire, j'avais toujours peur d'être dérangé. Ce manque de temps a précipité ma façon d'écrire. L'a modifiée. J'ai dû m'habituer à écrire sans écrire, c'est-à-dire à entendre en moi l'écriture, l'entendre le plus souvent possible afin que, lorsqu'un petit moment se présentait, je puisse l'inscrire sur papier. Plus de temps pour laisser venir les mots, essayer, recommencer. Écrire là, dans l'instant. Plus de temps pour m'attarder à ce que je voulais dire. Ça ne venait pas? Il fallait trouver un rythme et le suivre. Ensuite on verrait. C'est de cette façon que mes fils ont *métamorphosé ma langue*. Mais je n'invente rien en écrivant ceci. Dans un texte intitulé *Les feux*, Raymond Carver écrit que ce sont ses enfants qui ont motivé l'emploi de la forme brève, de la nouvelle (1991, p.37-56).

Dans un entretien qu'il accorde à Gérard de Cortanze, Paul Auster dit qu'à partir du moment où on est parent, on est confronté à notre propre mort, et qu'ainsi « on ne peut plus savoir de la même façon ». Il ajoute que cette confrontation à une autre vision du temps a rendu possible l'écriture de textes en prose satisfaisants, déclenché en lui « une nouvelle façon de raconter » (De Cortanze, 2004, p. 172). Qu'en penses-tu?

J'adhère aux propos d'Auster dans le sens où avoir un enfant ébranle nos certitudes. Et il est bien certain qu'avoir eu deux fils pendant que j'écrivais sur mon père est venu travailler l'écriture, la nourrir de questions auxquelles je n'aurais probablement pas porté autant d'intérêt auparavant. Quoi de plus étrange que de s'apercevoir qu'on a reçu un legs, qu'on ne s'est pas fait tout seul! Observer comment je fonctionne comme père, c'est me questionner sur comment mon père a fonctionné.

La responsabilité qu'on a dorénavant envers un être vivant vient aussi questionner notre écriture. Ce que je donne à mon fils vient cohabiter avec ce que je donne à lire à l'autre, le lecteur. Par le fait d'être père, c'est-à-dire d'être dorénavant confronté à ma propre finitude, qu'est-ce que je souhaite maintenant transmettre? En tant qu'individu père, on ne peut plus faire, dire n'importe quoi. On est dorénavant responsable de ses actes et de ses paroles. Alors peut-être que cette responsabilité vient se répercuter sur notre écriture, la responsabiliser. Qu'est-ce qu'être parent, sinon accompagner une vie en lui apprenant un peu tous les jours à se passer de nous? Un long ouvrage, fait de petits deuils quotidiens. Un travail auquel, non sans peine, on arrive à se sacrifier.

À l'opposé, qu'est-ce qu'écrire sinon désirer laisser un peu sa trace dans le monde, soit refuser que le monde, un jour, se passera de nous. De quel deuil n'est-on pas capable de faire le sacrifice par ce désir d'écrire? Mais j'ai l'impression ici de ne faire que supposer en quoi la naissance de mes deux fils est venue travailler mon écriture. Ne pas avoir vraiment de réponse, mais surtout des questions. Des questions qui ne trouveraient leurs véritables réponses que dans une réflexion qui passerait par l'écriture. Aussi, je reviens à ce que j'ai dit tantôt : c'est surtout sur ma manière de travailler que mes fils ont eu une véritable importance.

Dans un entretien qu'elle accorde à Louise Dupré, l'écrivaine Anne-Marie Alonzo affirme ce qui suit: «Une adolescente de quatorze ans est dans la voiture de ses parents, elle se fait frapper, se retrouve un an à l'hôpital et sera paralysée à vie. N'est-ce pas très simple à résumer? Mais je n'avais pas envie de le raconter de cette manière. Pendant des années, je me suis interdit de raconter cette histoire. Jusqu'au jour où, très timidement, j'ai jeté des mots sur le papier, comme on fait des taches d'encre.» (Dupré, 1994, p. 242) C'est peut-être ce que mes fils m'ont appris à faire : *écrire timidement, faire des taches d'encre.*

À la manière de Raymond Carver qui scotche sur son mur des phrases lors de l'écriture, tu as mis, entre autres, celle-ci de Robbe-Grillet sur le tien : « Je ne me sentais pas du tout comme le penseur qui écrit pour exprimer la science qu'il possède, mais au contraire comme l'écrivain qui se lance dans une aventure pour tenter de cerner la science qui lui manque. » (1991, p. 40) Pourquoi?

J'ai longtemps cru que, pour écrire un texte, je devais d'abord le construire en entier, en connaître presque tous les tenants et les aboutissants. Mais j'ai dû y renoncer. J'ai dû renoncer parce que cette position, cette attitude face à l'écriture – soit celle d'*exprimer la science que je possède* - m'était inconfortable. Cela se résumait à transposer sur papier du contenu, des connaissances. Pour employer une métaphore architecturale, je dessinais sur papier de belles maisons qu'ensuite, à la construction - donc à l'écriture -, j'étais incapable d'habiter. Certains auteurs y réussissent d'une manière remarquable. Moi pas. Mais je ne crois pas qu'il n'y ait qu'une seule façon de faire. Chaque auteur doit trouver une façon d'écrire qui lui soit le plus confortable, le moins astreignante, le plus fructueuse possible pour l'écriture : soit celle d'ébranler les murs de l'écritoire, de les faire parler. Aussi, pour arriver à me lancer dans l'écriture, j'ai dû, je dois, changer d'attitude, de posture. Je dois laisser la place aux manques, aux trous, aux incertitudes. C'est seulement ainsi que j'arrive à ce qu'écrire devienne un verbe d'action plutôt qu'un lointain objet d'attraction.

Même si tu dis avoir renoncé à cette façon disons plus «programmétique» d'écrire, tu n'écris pas dans un total abandon. Tu suis tout de même une trame narrative, comme ce fut le cas pour Ton père et autres débris...

Oui. Je n'ai pas le courage de me lancer dans le vide sans parachute. Il faut tout de même que j'aie une vague idée de l'endroit où je risque d'atterrir...

Bernard Pingaud trace une distinction entre l'écrivain qui n'a pas de but précis et qui se contente de dire «J'écris», et l'écrivain qui dit «J'écris ceci ou cela». (1991, p. 16) Dirais-tu que maintenant tu fais une place chez toi à l'écrivain?

Ce qui a changé, c'est qu'à l'intérieur de cette direction vers quelque part, je privilégie le mouvement de l'écriture, qui doit passer dans un premier temps par la voix, le ton, le rythme. Puis j'observe les éléments récurrents du texte, et j'essaie d'explorer les avenues qui m'apparaissent les plus fécondes, les plus riches. Verticalement, bien entendu. Autrement dit, j'accepte la possibilité que ce que j'écris aille à la poubelle.

Tu conviendras que, Ton père et autres débris, par son souci d'interroger l'héritage, la transmission familiale s'inscrit dans ce que Dominique Viart qualifie de récit de filiation (Voir Viart, 1999). Mais n'y aurait-il pas aussi, dans ton texte, un désir d'affiliation qui serait aussi littéraire, soit un souci d'intégrer dans ton texte des éléments provenant de tes lectures?

Durant la rédaction de *Ton père et autres débris*, mes lectures sont venues nourrir mon écriture. Comme est venue le faire la réflexion de Viart sur la filiation qui devait passer par un travail d'«Archéologie de soi⁷». Qu'en tant que sujet rescapé de ce

⁷ Titre de la conférence de Dominique Viart donnée à l'UQAM le 20 mai 2005 dans le cadre du colloque *Formes hétérodoxes de l'auto/biographie*.

quartier d'enfance qui n'existe plus, je ne suis qu'un reste. Un reste qui compose avec des restes.

Ceci dit, je suis aussi un fils littéraire. Il y a des histoires, des mythes, qui m'interpellent plus que d'autres. Des livres aussi. La figure du labyrinthe par exemple et cette idée de prison, de confrontation avec un monstre. *Qui n'a pas son minotaure?*, a écrit Marguerite Yourcenar. Quant à savoir si j'ai le souci de les intégrer au texte, je répondrais non. Par contre, si j'en ai la chance, si cela m'apparaît pertinent d'explorer ces figures, au sens où ces éléments ajouteraient du sens, creuseraient la réflexion, pourquoi pas? Ce serait la part de jeu que je me permets. Mais je précise que ces éléments doivent s'intégrer à l'écriture.

Citant en exemple la phrase d'Héraclite que Paul Auster met en exergue à la première partie de L'invention de la solitude - «Qui cherche la vérité doit être prêt à l'inattendu, car elle est difficile à trouver et, quand on la rencontre, déconcertante» (Auster, 1988) -, Philippe Gasparini écrit «qu'en tant que romancier plus qu'autobiographe, l'auteur cherche à «inscrire son œuvre dans une tradition et inciter le lecteur à chercher, sous la surface de l'anecdote, une signification universelle» (Gasparini, 2004, p. 76). Est-ce pour cette raison que tu as placé les exergues d'Auster et Mandelstam?

J'ai l'impression que cette question cache quelques pièges. Comme si j'avais voulu, par les exergues, contrôler la réception de mon texte. Alors que je vois les exergues plutôt comme des phares d'écriture. Des phares de brume que je place en évidence sur mon mur et qui me guident lorsque je ne sais plus où aller. Afin de ne pas oublier le rapport que j'entretiens avec le sujet de mon écriture, lorsque mon

écriture s'empêtre. Des phares que je partage ensuite avec le lecteur. Qui deviennent en quelque sorte des lanternes de lecture.

Les photographies semblent jouer un rôle dans ton écriture. On en retrouve dans Ton père et d'autres débris, La chambre noire et dans Disparition, ce projet d'écriture que tu avais élaboré - où un homme écrit des textes à partir de photographies de gens absents - avant d'opter pour un texte plus autobiographique. Quelle importance leur accordes-tu?

Je dois mentionner que je ne me pose pas comme un photographe. Tout comme je ne me considère ni comme un connaisseur ni comme un amateur de photographies. Ce qui m'intéresse, c'est la photo en tant que preuve avérée du réel. Dans mes textes, la position du narrateur est celle du simple observateur qui se sert de photographies pour questionner ce qui fait qu'une chose a été et qu'elle n'est plus.

L'écrivain Claude Ollier écrit d'ailleurs que «les photographies peuvent être une aide dans l'invention des scènes et des rôles tout comme elles peuvent raviver une émotion qui suscite des mots qu'ensuite on écrit pour transmettre une émotion de même nature ou de même force» (Ollier, 2001, p. 114).

Les photographies, toute seules, ne parlent pas. Et si elles parlent, c'est souvent pour exprimer quelque chose sur quoi presque tout le monde s'entend. Quoi de plus ennuyeux que de regarder les photos d'un autre, s'il n'est pas là pour nous en parler? Comment intéresser l'autre à ses photos? À ce qu'on a retenu du monde? À cette émotion qui fait que, pour soi, une photo a de l'importance? Le défi de l'écriture est

là. Mettre des mots sur ces images. Trouver dans cette photo qui me parle un détail qui parlerait à celui qui ne la voit pas.

Roland Barthes trace une distinction entre le *studium* et le *punctum* de la photographie. Le *studium*, c'est ce qu'on sait, ce qu'on reconnaît, ce qui existe, dans sa beauté, dans sa laideur, dans ce qu'on aime ou on n'aime pas. Le sens est apparent et se rapporte à l'intellect, au culturel. Le *punctum*, c'est ce qui vient percer, la faille dans l'harmonie de ce qu'on connaît, qui ne vient pas briser notre appréciation, ou la faire grandir, mais ce qui se met à parler autrement (Voir Barthes, 1980). Je dirais que c'est dans le *punctum* que me semble résider la matière la plus intéressante de l'écriture. Pourquoi écrire? Pour exprimer ce moment d'étonnement où, dans ce qui se donnait comme évident, reconnaissable, connu, quelque chose est apparu, quelque chose de différent s'est mis à parler, a cherché à se dire. C'est là où débute l'aventure de l'écriture, qui doit dépasser le strict contenu - le contenu étant le *studium*-, puisque c'est un contenu souvent inconnu, ou méconnu, qui doit passer par un travail sur le langage pour s'exprimer : voix, ton, rythme, manière de dire, énonciation plutôt qu'énoncé.

Barthes dit du punctum d'une photo, qu'il est « ce hasard qui me meurtre, me poigne » (1980, p. 49)...

C'est souvent lorsque mon corps est en mouvement (marche, transport) que se produit ce genre de *punctuation* dans le temps. Ensuite, cela se met à parler. Image obsédante, au sens d'*insistante*. Une petite voix à l'intérieur de moi qui essaie de me raconter une histoire. Et, si je cherche un réseau de sens, cela me renvoie presque toujours aux mêmes types de personnes, aux mêmes genres de lieux.

Dans Le don des morts, Danièle Sallenave écrit : «[Q]ue sais-je de lui?» (1991b, p. 58), au sujet de cet homme qu'on connaît même si on ne le connaît pas, sur lequel on peut écrire grâce à notre faculté d'empathie. Es-tu d'accord?

Oui et non. Ce n'est pas si simple. Sallenave écrit que la tâche de l'écrivain est «[d']accorder à chacun une sollicitude muette, complice, afin de le saisir dans son être» (1991b, p. 58). Mon désaccord concerne le *chacun*. Je ne crois pas qu'on peut écrire sur tout, sur n'importe quoi, sur n'importe qui. Pour parler de cet homme, il ne me suffit pas de le connaître, c'est-à-dire d'en faire une construction à partir de mes observations et de ce que je sais du monde, de prendre quelqu'un et de lui inventer une vie. Il faut aussi que quelque chose en lui me *ponctue*. Alors je sais qu'il y a matière à écriture. Mais quoi au juste?

Je te donne un exemple. Près de chez moi, avant qu'on y construise un condo, il y avait une maison de chambres dans laquelle habitaient des psychiatrisés désinstitutionnalisés : un Noir unijambiste presque toujours fou furieux, un Vietnamien à la petite voix inaudible, un petit barbu coiffé d'un chapeau de sorcier rouge, bref, tous des personnages plus colorés les uns que les autres. Tous des personnages à roman drôle, sauf un. Un bossu. Un bossu sur lequel je n'aurais rien écrit de drôle. Sur qui je n'aurais rien écrit. Rien écrit sauf si j'étais arrivé à trouver ce qui en lui *me ponctuait*, *me meurtrissait*.

Tu as parlé plus tôt du fait d'avoir erré dans le quartier de ton enfance pour faire ressurgir des images. Tu parles maintenant de mouvement pour faire advenir le punctum. C'est donc que la déambulation occupe une place dans ton écriture...

J'ai remarqué au fil du temps une récurrence : c'est lorsque je marche, lorsque mon corps est conduit ailleurs (autobus, avion, métro, etc.) que peut parfois s'installer un désir de raconter, qu'une voix, autre que la mienne, se met à parler. Ainsi, la marche est davantage un outil pour faire naître un désir d'écrire qu'une attitude. Mon corps, s'il est en mouvement, provoque un mouvement dans la pensée, et cette pensée, elle, dérive, s'attarde aux objets, aux êtres, aux gens. Mais je ne traque pas une piste : cela doit se produire spontanément, sans que je force, presque à mon insu. Aussi, si je n'erre pas, puisque je me déplace toujours d'un lieu connu vers un autre lieu connu, c'est ma pensée qui erre – ce qui aussi peut arriver⁸.

Nietzsche a écrit : «L'homme labyrinthique ne cherche pas la vérité mais seulement son Ariane.» (Cité dans Barthes, 1980, p. 114) Comment comprends-tu cette phrase?

Ce que j'ai essayé de faire dans ce projet a été de positionner le personnage dans le lieu de son enfance comme s'il était pris dans un labyrinthe. La vérité qu'il cherchait à découvrir devait passer par son corps, qui devait traverser physiquement ce lieu. Ne rien reconnaître ne faisait que lui compliquer la tâche. Mais n'en est-il pas toujours ainsi de tout projet autobiographique? Déambuler dans ses souvenirs, dans ce qu'on sait de soi, s'attarder sur un instant, un détail, continuer la recherche.

«C'est moins ce qu'on voit que l'état dans lequel on se trouve quand on voit. Cet état ne se réduit pas à l'humeur du déambulateur, mais se réfère à sa manière d'être dans le lieu», écrit Carpentier (2004, p. 52). Quelle manière d'être adopter lorsqu'on

⁸ «Je préciserais cependant qu'il arrive que le corps suive un itinéraire, mais que l'esprit soit errant.» (Carpentier, 2004, p. 47)

écrit sur soi, dans ce lieu de nous-même avec nos souvenirs, nos doutes, nos certitudes, nos incertitudes, face à ce qui a été, ce qui est, ce qui n'est plus, ce qui sera? C'est bien cela?

L'écrivain autobiographique labyrinthique, au sens de celui qui cherche à sortir d'une prison, à trouver son chemin vers la sortie, n'est pas peut-être un écrivain flâneur ou dériveur. Mais pour arriver à quitter le labyrinthe, il doit employer certaines des attitudes du déambulateur (disponibilité, attention). Je ne suis donc pas un «dériveur à plume» (Carpentier, 2004, p. 45) puisque la marche n'est pas l'Ariane qui me fait écrire. L'Ariane, c'est le souvenir que j'ai de cette voix que j'ai entendue, le souvenir de cette disponibilité, cette voix à suivre qui me fera sortir du labyrinthe. *Voix*, à entendre aussi dans le sens de *voie*, d'issue.

Pour sortir de la difficulté d'écrire *Quartier de solitudes*, j'ai finalement dû écrire *Ton père et autres débris*. Il m'a fallu effacer les traces de l'expérience racontée, aller plus loin. Et cela, malgré le fait qu'il y avait de beaux moments que j'ai dû supprimer. Mais il est parfois nécessaire de renoncer à des moments de ce genre. Peut-être simplement parce qu'en cours d'écriture, le texte finit par nous fournir certaines indications sur ses exigences.

Pour terminer, je m'en voudrais de ne pas te poser la question du «Pourquoi écrire?». Plusieurs écrivains semblent posséder leurs petits mythes fondateurs, déclencheurs du désir d'écrire : Annie Ernaux aime se rappeler la petite fille coincée sur les marches d'un escalier qui écrivait des lettres à une amie inventée; Paul Auster, le petit garçon désespéré de n'avoir aucun crayon pour obtenir l'autographe de son idole Willie Mays, et il y en a d'autres, bien sûr. Quel serait ton petit mythe fondateur?

Tu fais référence à ce que j'avais déclaré dans ce lointain cours d'approche du travail créateur au sujet du refuge, du fait que «lorsque j'étais petit, je me cachais à la bibliothèque pour oublier les malheurs qu'il y avait chez moi et que peut-être j'avais gardé cette même attitude face à l'écriture; une nécessité de construire un refuge pour quelqu'un d'autre». Plus tard, je suis tombé sur ce passage d'Hélène Dorion sur le fait d'aller à la bibliothèque et j'ai alors cru m'être trompé: «Au-delà du tumulte, un monde de mots et de silence. Un monde où me réfugier.» (2002, p. 75) Qu'il s'agissait simplement d'un lieu presque magique pour quiconque n'avait pas beaucoup de livres chez lui. Mais plus j'y pense, plus je reviens à ce que j'ai dit et plus cela m'apparaît juste. Qu'est-ce qu'un refuge? Qu'est-ce qu'un refuge sinon un lieu en soi où le véritable repos est impossible, mais où il continue, pour un temps, d'être espéré?

BIBLIOGRAPHIE

a) Entretiens et ouvrages sur le récit de soi :

- Auster, Paul. 1993. «Conversations avec Paul Auster». In *Le carnet rouge suivi de L'art de la faim*, p. 359-433. Coll. «Babel». Arles : Actes Sud.
- Auster, Paul, et Gérard De Cortanze. 1997. *La solitude du labyrinthe : Essai et entretiens*. Arles : Actes Sud, 173 p.
- Barthes, Roland. 1981. *Le grain de la voix : Entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, 342 p.
- Bon, François. 2001. «On écrit avec de soi : Entretien avec Dominique Viart». *Revue des sciences humaines : Paradoxes du biographique*, sous la dir. de Dominique Viart, p. 59-67. Lille : Université de Lille, no 263, no 3.
- Chiantaretto, Jean-François (dir. publ.). 1996. *Écriture de soi et psychanalyse*. Coll. «Psychanalyse et civilisations». Paris : L'Harmattan, 283 p.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris : Éditions Tristram, 250 p.
- Contat, Michel (dir. publ.). 1991. «La question de l'auteur». In *L'auteur et le manuscrit*, p. 7-34. Coll. «Perspectives critiques». Paris : Presses universitaires de France.
- Christian Desmeules, «Entretien - Louis Gauthier à bon port». *Le Devoir*, 9 avril 2005, p. D5.
- De Cortanze, Gérard. 2004. *Paul Auster's New York*. Coll. «Le livre de poche». Paris : Librairie générale française, 250 p.
- Dobrovsky, Serge. 1980. «Autobiographie/Vérité/Psychanalyse». *L'Esprit créateur*, vol. 20, no 3, p. 87-97.
- Duras, Marguerite. 1994. *La vie matérielle*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 179 p.
- Dupré, Louise. 1994. «Écrire comme vivre : dans l'hybridité. Entretien avec Anne-Marie Alonzo ». *Voix et images*, vol. 19, no 2 (hiver), p. 238- 249.
- Ernaux, Annie. 2003. *L'écriture comme un couteau*. Paris : Éditions Stock, 155 p.

- Gagnon, Madeleine. 2001. *Mémoires d'enfance*. Coll. «Écrire». Trois-Pistoles (Qué.): Éditions Trois-Pistoles, 104 p.
- Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il Je?: Roman autobiographique et autofiction*. Coll. «Poétique». Paris : Seuil, 394 p.
- Goulet, Alain (dir. publ.). 1998. *L'écriture de soi comme dialogue : Actes du colloque de Caen (24-25 janvier 1997)*. Coll. «Elseneur», no 14. Caen : Presses universitaires de Caen, 207 p.
- Havercroft, Barbara. 1995. «Le discours autobiographique : Enjeux et écarts». In *La discursivité*, sous la dir. de Lucie Bourassa, p.155-184. Québec : Nuit blanche.
- Labrèche, Marie-Sissi. 1999. «Borderline suivi de Le livre caché». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 122-178.
- Ledoux-Beaugrand, Evelyne. 2003. «De l'écriture de soi au don de soi : Les pratiques confessionnelles dans *La honte* et *L'événement* d'Annie Ernaux ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 139 p.
- Leiris, Michel. 1973. «De la littérature considérée comme tauromachie». In *L'âge d'homme précédé de De la littérature considérée comme tauromachie*, p. 7-22. Coll. «Folio». Paris : Gallimard.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 357 p.
- Lejeune, Philippe. 1991. «Nouveau roman et autobiographie». In *L'auteur et le manuscrit*, sous la dir. de Michel Contat, p. 51-70. Coll. «Perspectives critiques». Paris : Presses universitaires de France.
- L'Hérault, Pierre. 1998. «Le je incertain : Fragmentations et dédoublements». *Voix et images*, vol. 23, no 3 (printemps), p. 501- 514.
- Mercier, Andrée. 1998. «Poétique du récit contemporain : Négation du genre ou émergence d'un sous-genre?». *Voix et images*, vol. 23, no 3 (printemps), p. 461-480.
- Myre, Josiane. 2004. «Autobiographie et Oulipo : Mémoire et filiation chez Perec, Roubaud et Bénabou». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 108 p.

- Ollier, Claude. 2001. «Corps et temps : Entretien avec Dominique Viart». *Revue des sciences humaines : Paradoxes du biographique*, sous la dir. de Dominique Viart, Lille : Université de Lille, no 263, no 3, p. 111-114.
- Poirier, Maryse. 1998. «L'art de l'esquive : Quelques astuces du personnage en quête de soi». *Voix et images*, vol. XXIII, no 3 (printemps), p. 515-525.
- Robbe-Grillet, Alain. «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi». In *L'auteur et le manuscrit*, sous la dir. de Michel Contat, p. 37-50. Coll. «Perspectives critiques». Paris : Presses universitaires de France.
- Roy, Bruno. 2003. *Consigner ma naissance*. Coll. «Écrire». Trois-Pistoles (Qué.) : Éditions Trois-Pistoles, 176 p.
- Roy, Marie-Josée. 1997. «Temporalité et autofiction au féminin dans *Passion simple* d'Annie Ernaux». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 121 p.
- Sallenave, Danièle. 1991a. «Fiction et autobiographie». In *L'auteur et le manuscrit*, sous la dir. de Michel Contat, p. 71-75. Coll. «Perspectives critiques». Paris : Presses universitaires de France.
- Savéan, Marie-France. 1994. «*La place*» et «*Une femme*» d'Annie Ernaux. Coll. «Foliothèque». Paris : Gallimard, 226 p.
- Tondeur, Claire-Lise. 1995. «Entretien avec Annie Ernaux». *The French Review*, vol. 69, no 1 (octobre), p. 37-43.
- Viart, Dominique (dir. publ.). 1999. «Filiations littéraires». In *États du roman contemporain : Actes du colloque de Calaceite Fondation Noesis* (6-13 juillet 1996), p. 115-139. Coll. «La revue des lettres modernes. Écritures contemporaines 2». Paris : Minard.
- Viart, Dominique (dir. publ.). 2001. «Dis moi qui te hante». *Revue des sciences humaines : Paradoxes du biographique*, Lille : Université de Lille, no 263, no 3, p. 7-33.

b) Ouvrages de référence théoriques ou critiques :

- Agamben, Giorgio. 2003. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Coll. «Rivages poche Petite Bibliothèque». Paris : Payot & Rivages, 193 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 488 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 400 p.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, 192 p.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Coll. «Bibliothèque des sciences humaines». Paris : Gallimard, 351 p.
- Calvino, Italo. 1989. *Leçons américaines : Aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Coll. «Du monde entier». Paris : Gallimard, 197 p.
- Carpentier, André. 1992. «Le tourment de l'influence». In *Le plagiat : Actes du colloque tenu l'université d'Ottawa* (26-28 septembre 1991), sous la dir. de Christian Vandendorpe, p. 31-46. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Carpentier, André (dir. publ.). 2004. «Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain». In *Les écrivains déambulateurs : Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, sous la dir. d'André Carpentier et Alexis L'Allier, p. 45-68. Coll. «Figura», no 10. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Dillard, Annie. 1996. *En vivant, en écrivant*. Paris : Christian Bourgois, 143 p.
- Donner, Christophe. 1998. *Contre l'imagination*. Paris : Fayard, 120 p.
- Dorion, Hélène. 2003. *Sous l'arche du temps*. Coll. «Écritoire». Montréal : Leméac, 86 p.
- Fondane, Benjamin. 1998. *Faux traité d'esthétique*. Paris : Paris Méditerranée, 149 p.
- Gagnon, Madeleine. 1989. *Toute écriture est amour*. Montréal : VLB, 193 p.
- Gardner, John C.. 1998. *Morale et fiction*. Coll. «Espace littéraire. Études». Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 203 p.

- Huston, Nancy. 2004a. *Âmes et corps : Textes choisis 1981-2003*. Montréal : Leméac, 250 p.
- Huston, Nancy. 2004b. *Professeurs de désespoir*. Arles : Actes Sud, 381 p.
- Jacob, Suzanne. 2001. *La bulle d'encre*. Coll. «Boréal Compact». Montréal : Boréal, 147 p.
- Jacob, Suzanne. 2002. *Écrire, comment, pourquoi*. Coll. «Écrire». Trois-Pistoles (Qué.) : Éditions Trois-Pistoles, 84 p.
- Lacan, Jacques. 1966. «Le stade du miroir». In *Écrits*, p. 93-100. Coll. «Le champ freudien». Paris : Seuil.
- Lachapelle, Louise. 1992. «Chercher une pratique d'écriture salissante». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 160 p.
- Lachapelle, Louise. 2001. «La clôture et la faille». Thèse de doctorat en études littéraires, Montréal : Université du Québec à Montréal, 290 p.
- Lahougue, Jean. 1999. «Une stratégie des contraintes». In *États du roman contemporain : Actes du colloque de Calaceite Fondation Noesis* (6-13 juillet 1996), p. 221-240. Coll. «La revue des lettres modernes. Écritures contemporaines 2». Paris : Minard.
- Lapierre, René. 1995. *Écrire l'Amérique*. Coll. «Essais». Montréal : Les Herbes rouges, 160 p.
- Lapierre, René. 2003. *L'atelier vide*. Coll. «Essais». Montréal : Les Herbes rouges, 149 p.
- Le groupe Interligne. 2004. *L'atelier de l'écrivain 1*. Coll. «Figura», no 11. Montréal : Université du Québec à Montréal, 196 p.
- Maulpoix, Jean-Michel. 1996. «La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne». In *Figures du sujet lyrique*, p. 147-160. Coll. «Perspectives littéraires». Paris : Presses universitaires de France.
- Nizon, Paul. 1991. *Marcher à l'écriture*. Arles : Actes sud, 178 p.
- Picoche, Jacqueline. 1994. *Dictionnaire étymologique du français*. Coll. «Les usuels». Paris : Dictionnaires Le Robert, 739 p.

- Pingaud, Bernard. 1991. *Les anneaux du manège : Écriture et littérature*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 250 p.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Fenêtres*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 2000, 174 p.
- Quignard, Pascal. 1986. *Une gène technique à l'égard des fragments*. Montpellier : Fontana Morgana, 70 p.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 425 p.
- Sallenave, Danièle. 1991b. *Le don des morts: Sur la littérature*. Paris : Gallimard, 187 p.
- Sontag, Susan. 2000. *Sur la photographie*. Coll. «Choix-essais». Paris : Christian Bourgois, 241 p.
- Siganos, André. 1999. *Mythe et écriture : La nostalgie de l'archaïque*. Paris : Presses universitaires de France, 239 p.
- Tsvetaeva, Marina. 1989. *Le poète et la critique*. Cognac : Le temps qu'il fait, 86 p.
- Virilio, Paul. 1994. *Esthétique de la disparition*. Coll. «Le livre de poche. Biblio essais». Paris : Librairie générale française, 123 p.
- Woolf, Virginia. 1963. *L'art du roman*. Coll. « Pierres vives ». Paris : Seuil, 203 p.

c) Œuvres de fiction et autres

- Alonzo, Anne-Marie. 1997. *Geste*. Laval (Qué.) : Trois, 159 p.
- Auster, Paul. 1988. *L'invention de la solitude*. Coll. «Babel». Arles: Actes Sud, 296p.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Coll. «Écrivains de toujours». Paris: Seuil, 192 p.
- Carver, Raymond. 1991. *Les feux : Essais, poèmes, nouvelles*. Coll. «Points». Paris : L'Olivier, 267 p.
- Daviau, Diane-Monique. 1999. *Ma mère et Gainsbourg*. Québec : L'Instant même, 183 p.

- Delisle, Michael. 1987. *Fontainebleau*. Montréal : Les Herbes rouges, 125 p.
- Dorion, Hélène. 2002. *Jours de sable*. Coll. «Ici l'ailleurs». Montréal: Leméac, 137 p.
- Dupré, Louise. 1996. *La memoria*. Coll. «Romanichels poche». Montréal : XYZ, 211 p.
- Ernaux, Annie. 1983. *La place*. Coll. «Folio». Paris :Gallimard, 114 p.
- Ernaux, Annie. 1997. *La honte*. Paris : Gallimard, 133 p.
- Garcia Marquez, Gabriel. 2002. *Vivre pour la raconter*. Paris : Grasset, 603 p.
- Gauthier, Louis. 2002. *Voyage au Portugal avec un Allemand*. Montréal : Fides, 181 p.
- Gould, Glenn. 1983. *Le dernier puritain : Écrits (Tome 1)*. Paris : Fayard, 286 p.
- Handke, Peter. 1975. *Le malheur indifférent*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 122 p.
- Mallarmé, Stéphane. 1990. *Pour un tombeau d'Anatole*. Coll. «Le Don des langues». Paris : Seuil, 315 p.
- Mandelstam, Ossip. 1992. *Poèmes*. Paris : Librairie du globe, 197 p.
- Michon, Pierre. 1984. *Vies minuscules*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 249 p.
- Pontalis, Jean-Bertrand. 1996. *Un homme disparaît*. Paris : Gallimard, 150 p.
- Perec, Georges. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Coll. «Les lettres nouvelles». Paris : Denoël, 220 p.
- Puech, Jean-Benoît . 2004. *Jordane revisitée*. Mayenne : Champ Vallon, 168 p.
- Semprun, Jorge. 1994. *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 319 p.
- Sarraute, Nathalie. 1983. *Enfance*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 277 p.
- Yourcenar, Marguerite. 1971. «Qui n'a pas son Minotaure?». In *Théâtre II*, Paris: Gallimard, p. 179-231.